教育部重点推荐大学文科教材

中國文學史新著

上卷

Zhongguo Wenxueshi Xinzhu

（增订本）

◎章培恒 骆玉明 主编

复旦大学出版社
上海文艺

Zhongguo Wenxueshi Xinzhu





教育部重点推荐大学文科教材

中國文學史新著

上卷

Zhongguo Wenxueshi Xinzhu

（增订本）

章培恒　骆玉明　主编

復旦大學出版社
上海文艺出版总社

图书在版编目(CIP)数据

中国文学史新著/章培恒,骆玉明主编. —上海:复旦大学出版社,2007.9
ISBN 978-7-309-05462-0

Ⅰ. 中… Ⅱ. ①章…②骆… Ⅲ. 文学史-中国 Ⅳ. I209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第044989号

中国文学史新著
章培恒 骆玉明 主编

出版发行 复旦大学出版社 上海文艺出版总社
上海市国权路579号 邮编 200433
86-21-65642857(门市零售)
86-21-65100562(团体订购) 86-21-65109143(外埠邮购)
fupnet@fudanpress.com http://www.fudanpress.com

责任编辑 贺圣遂 杜荣根 韩结根
总 编 辑 高若海
出 品 人 贺圣遂

印　　刷 浙江临安市曙光印务有限公司
开　　本 787×960 1/16
印　　张 96.75
字　　数 1735千
版　　次 2007年9月第一版第一次印刷
印　　数 1—8 000

书　　号 ISBN 978-7-309-05462-0/I·382
定　　价 108.00元 (全三册)

内容提要

本书是对现代文学以前的中国文学发展过程的实事求是而又独具特色的描述。在描述中，作者根据马克思主义理论，以人性的发展作为文学演变的基本线索；吸收西方形式美学的成果，把内容赖以呈现的文学形式（包括作品的语言、风格、体裁、叙事方式、由各种艺术手法所构成的相关特色等）作为考察的重点，并进行相应的艺术分析；严格遵照实证研究的原则，伴随必要而审慎的考证，通过对一系列作品的新的解读和若干长期被忽视的重要作家、作品以及其他文学现象的重新发现，以探寻和抉发中国古代文学本身的演化和中国文学古今演变的内在联系，从而揭示出中国现代文学乃是中国古代文学的合乎逻辑的发展，西方文化的影响只是加快了它的出现而非导致了中国文学航向的改变。此书虽然充分吸收了复旦大学出版社1996年出版的《中国文学史》的优点，但却已是一部新的著作。

增订本序

章培恒

1996年3月，我与骆玉明教授共同主编的《中国文学史》由复旦大学出版社出版，并获得了广泛而热情的肯定。但我们自己知道这其实只是对于在"左"的思想影响下形成的长期流行的文学史模式的初步突破，与文学史的应有任务——对文学发展过程的内在联系的描述——还有很大的距离。至于距离的所在，本书原《序》已有说明，此不赘述。为了对学术负责，我们决定重写一部并迅即出版。

这在当时引起了轩然大波，各种指责纷至沓来，总的意思是说这么快就决定重出一部是为了捞钱。但我们泰然处之。因为我们认为，原书到底已对早应改变的文学史模式作了初步突破，自应及时出版；但既已知道还须大加改进，也就不应听之任之。所以不但立即动笔，而且很快将《中国文学史新著》交给上海文艺出版社陆续出版，到1998年已出了上、中二卷(至《近世文学萌生期的诗文》止)。其时教育部正拟推荐若干供大学文科使用的教材，经有关专家对已出的《中国文学史新著》上、中二卷进行评审后，此书遂被列入重点推荐教材(见教高司函[1999]49号《关于推荐中国语言文学类专业主要课程教材的通知》)。不料我在1999年患了癌症，下卷的出版就长期搁置了下来。

经过五年的保守治疗后，我于2005年初在华山医院做了内放疗手术，同年秋冬间自觉精力较前略为增加，遂决定赶快将下卷完成。但因距离此书的开始写作已近十年，我们的基本写作原则——文学的发展与人性的发展同步，文学内容的演进是通过形式的演进而体现出来的——固然一如既往，但也对自己提出了新的要求：尽可能地显示中国文学的前现代期所出现的与现代文学相通的成分及其历史渊源。我们不仅在近来新写的本书下卷第九编《近世文学・嬗变期》中努力贯彻这种意图，而且还力图显示出近世文学嬗变期的这些特征是怎样在中国文学的长期发展过程中逐渐演变而成的，所以对上、中二卷及下卷中原已写成的部分也相应有所修改。

也正因此这部增订本对于以前长期流行的文学史模式有了进一步突破，并且成为自觉地从事中国文学古今演变研究的成果。尽管对于探讨中国文学整个发展过程的内在联系来说，这仍是初步的工作，而且可能含有严重的讹误，但至少已经勾勒出了我们所认为的从中国古代文学进向现代文学的历程。

因为现代文学本身也存在发展的过程，而且对现代文学的性质在学术界

也有不同的看法，所以，本书所能勾勒的，只是从古代文学向现代文学最早阶段演进的脉络，而且对这一阶段的文学性质还得在这里有所交代。

关于最早的一次集中体现了中国现代文学发展方向的文学运动——肇始于1917年的文学革命，作为马克思主义者的鲁迅早在1934年就已正确指出："最初，文学革命者的要求是人性的解放，他们以为只要扫荡了旧的成法，剩下来的便是原来的人，好的社会了，于是就遇到保守家们的迫压和陷害。大约十年以后，阶级意识觉醒了起来，前进的作家就都成了革命文学者。"(《且介亭杂文·〈草鞋脚〉小引》)文中的所谓"文学革命者"——包括鲁迅自己在内——就是1917年"文学革命"开始以来投身于新文学的人们。由此可见，从1917年到1927年的新文学的基本精神就是追求"人性的解放"；这也正是以1901年为起点的中国现代文学发展的必然结果。至于以后的"革命文学"，则是在这基础上的革命性的展开。而当时的所谓"人性的解放"乃是以个人为本位的，是以郁达夫在其为《中国新文学大系·散文二集》所写的《导言》中说："五四运动的最大的成功，是'个人'的发见。从前的人，是为君而存在，为道而存在，为父母而存在的，现在的人才晓得为自我而存在了。我若无何有于君，道之不适于我者还算什么道，父母是我的父母；若没有我，则社会、国家、宗族等那里会有？"

这种性质的中国现代文学，曾被某些研究者视为仅仅是西方文化影响下的产物，甚至是中国文化传统断裂的结果。——既是断裂，自须重新衔接起来；近些年所兴起的"文化传统热"——"二十四孝"重新受到一些人的提倡；有人虽然缺乏汉文字学的基本常识，但却大言不惭地反对汉字的简化，狂热地要求恢复繁体字——原非无因而至。但若根据本书的描述，那么，中国文学从上古至近世的整个演进过程原是必然要导致这种追求"人性的解放"的文学的形成的，西方文化的影响只是加速了它的出现而已。作为这种必然性的内在动力的，是马克思早就阐明过的人类本性及其体现于各个历史时期的具体的人性。至于此种内容之得以在文学领域内具体呈现，则有赖于文学形式的不断演进。我们不敢自诩上述勾勒具有多大的准确性，但无疑是对中国文学发展过程的一种新的——尽管也许会招致严厉批判的——思考。而如没有新的思考，任何学科都只能陷于停滞僵化。这也就是从1996年复旦版的《中国文学史》出版以来我们不恤"忍尤攘诟"一再修订的原因。

当然，近些年来已有不少学者指出，光从文学来研究文学是不够的，必须从文化的总体发展中来研究文学。我们的看法是：从文化的总体来研究文学确实是必要的，但如没有对于文化各个组成部分——包括文学在内——的分门别类的深入研究，哪有对于文化总体的多少接近于正确的认识，又如何能从文化的总体来研究文学？即使我们今天已经具有了从文化总体来研究文学的

条件，但我们仍然需要对文化各个组成部分的分门别类的深入研究，否则我们对文化总体的认识就只能停留在浮光掠影甚或似是而非的阶段。所以，从文化的总体发展来研究文学和着重于（并不是“光从”）文学本身来研究文学都是需要的，二者可以——而且必须——相互配合、相互促进，以至彼此纠正。本书属于后一种工作的性质。我们充分注意到了文学内容的演化是受文化——包括经济——的整体演变制约的，但我们认为这种制约作用又以人性的发展为中介（尽管人性的发展仍是文化整体发展的结果）。例如，中国古代文学中不可能出现现代文学中那样的要求个性解放的内容，然而，现代文学的作者如果没有个性解放的真诚而迫切的要求，又怎能写出具有生命力的追求个性解放的作品？所以，我们仍然坚持本书原定的写作原则。

必须说明的是：此书的编写者除了原《序》所列诸位以外，在此次增订时又请曹亦冰研究员、谈蓓芳教授承担了下卷中的一些章节的撰写，并请吴冠文博士校阅了全书、复核了全部引文、改正了若干讹误并做了许多具体工作。复旦大学中国文学古今演变专业的硕士研究生张蕾同学也参加了部分的引文校核工作。——顺便提一下：本书关于引文的原则，是尽量保持或接近作品的原貌。因此，如确知其为已经改变了作品原貌的文本，即使在读者中已有很大影响，仍不采用①；任意删改原文的《四库全书》，一律不作为引文的依据②。

如上所述，《中国文学史》原是复旦大学出版社出版的，《中国文学史新著》则由上海文艺出版社出版。现承复旦大学出版社社长贺圣遂先生——他是2000年起担任现职的——的盛情和上海文艺出版总社领导杨益萍、何承伟先生以及有关负责人陈鸣华先生的高谊，此书增订本改由两社联合出版。贺圣遂先生并与杜荣根副社长、韩结根编审共同担任此书的责任编辑。对上述诸位先生谨在这里表示衷心的感谢。对《中国文学史新著》原版的责任编辑戴俊先生（现为上海三联书店副总经理）也在此一并致谢。

在复旦版《中国文学史》的编写过程中和出版以后，当时担任复旦大学校长的杨福家院士给予我们许多鼓励和支持。作为理科专家的校长，对文科教师的科研具有如此深刻的理解和热情的关心使我们深为感动。特在此次增订本出版之际表示我们的敬意和谢忱。——这些话原应写入《中国文学史新著》的原《序》，但其时杨福家院士仍担任着复旦大学的校长，为了避免奉承领导之嫌，所以留到了现在。

---

① 如李白的《静夜思》，本书即不取流传甚广的“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡”；参见本书正文的相关部分。

② 《四库全书》中也有少数在研究相关问题时必须使用的本子，如其据《永乐大典》辑出的著作；但本书恰巧不需用及它们。

原　序

章培恒　骆玉明

中国文学史研究正处于转型期，这已成为学术界许多有识之士的共识。《中国社会科学》1996年第6期还专门为此发表了一组专家笔谈。专家们的文章内容虽有所不同，但都直接或间接地表达了如下意见：转型的目的地远未达到，需要继续努力。这也就意味着"中国文学史"目前正面临着一个学科更新的严峻任务，只有通过艰苦的、不懈的探索才能实现。

我们主编的那部在1993年底通过专家审查①、1996年上半年由复旦大学出版社正式出版的《中国文学史》仅仅对原有模式作了初步的突破，就已获得了许多学者和广大读者的热情鼓励，足证大家对学科更新的期待的殷切。上海的钱伯城先生誉之为"石破天惊"之作，此说并得到了钱谷融先生的赞同；北京的孙明君先生则说：该书"开创了文学史研究的新境界，它的出版标志着古典文学研究打破了旧的思维定势，完全走出了政治因素干扰的时代"(《北京大学学报》1997年第1期《追寻遥远的理想》)。这与上海的两位钱先生的意见其实是差不多的。尽管孙先生还指出了该书"距离人们的期望尚有一定的距离"，但所谓"石破天惊"也不过是肯定了它的开创性，并不意味着它已满足了人们的要求。两位钱先生是著名的老一辈学者，孙明君先生则至多四十几岁(这是从该文篇末所附作者履历推算而得)，可见我们主编的那部书在两代人中都至少获得了部分学者的支持。这使我们十分感动，也使我们清醒地看到该书的问世只不过在转型过程中走出了较重要的一步而已。如果老是停留在这一步，那就会很快地被历史的潮流抛到后面并被遗忘。从新时期开始以来，在经济界和文学界，这样的现象都屡见不鲜。所以，我们非赶快突破现在的自己不可。

这部《中国文学史新著》就是我们从事新的攀登的成果。与1996年出版的《中国文学史》相比较，此书至少有如下几个特色：

第一，1996年所出的《中国文学史》将文学中的人性的发展作为贯穿中国文学演进过程的基本线索。正如孙明君先生所说："对人性的强调与张扬是章

① 该书原是国家教委自学考试指导委员会组织的自学考试教材的一种，所以在完成后由当时担任自学考试指导委员会中文学科负责人的徐中玉教授以及郭豫适、齐森华、王水照教授和邓绍基研究员共同审查并通过。但后来我们觉得该书对自学考试不尽适合，所以没有把它作为自学考试的教材。

编文学史区别于以往文学史著作的最大特征”,“相对于以往文学史对社会政治、对阶级斗争的强调”,这是该书的一个重大优点;也是它受到许多书评热情赞扬和被两位钱先生誉为“石破天惊”、孙明君先生赞为“开创了文学史研究的新境界”的原因。但如果从学科更新的高度来看,则那部书在这方面至少存在着两项明显的不足:第一,人性的发展呈现怎样的样相和态势?第二,这种发展与文学的艺术形式和美学特征的演变的关系又如何?只有对此作了较为具体的、哪怕是初步的阐述,才能把人性的发展作为文学发展的内在动力。但1996年版的《中国文学史》虽然在《导论》中对此有过若干论证,却未能贯穿于对文学发展过程的整体叙述。这是因为我们自己在这些问题上还有待于进一步探索。在目前的这部书中,这两个问题对我们来说已经有了答案。我们以此建构了自己的文学史体系。总之,在1996年版的《中国文学史》中,我们提出了一些新的看法,但远未能以此作为全书的脉络;而在这一部新著中,它真正成了全书的灵魂。

由于初步把握了人性的发展与文学的艺术形式及其所提供的美感的发展之间的联系,我们对文学的艺术形式的重要性有了较充分的认识。这对我们来说,也是文学思想的一种突破。人性论与形式主义久已是文学理论上的恶谥。但对人性论的大规模批判是从五十年代后期才开始的[①],对形式主义美学,则左翼文坛至迟从三十年代就已开展批判,加上“形式主义”一词又经常用以指代生活中的那种只求表面好看、实际效果却很差的现象,这就更增加了人们对形式主义美学的望文生义的恶感,连带地对形式在文学中的作用也就不敢予以充分估计。所以,从新时期开始以来,以前从人性的角度来研究文学而受到批判的论著都已恢复了名誉,但是,对艺术形式的巨大作用却还远未取得共识。我们自己本来一直片面地认为“内容是第一位的,形式是第二位的”,却没有认识到在文学作品中内容与形式已融合起来,再无第一、第二之分了。在写作上一部《中国文学史》时,对这种片面的看法虽已产生了怀疑,但仍不敢加以否定;在本书中,我们终于抛弃了它。

第二,由于上述的片面性,1996年出版的《中国文学史》偏重于思想内容的论述,对艺术特色的分析则相对薄弱,严格说来,并未真正涉及文学形式的演变过程。本书则力图克服上述缺陷。举一个明显的例子:在《中国文学史》中说了诗以后有词、词以后有曲,有人大概以为这就是形式的演变过程,但这只是体裁的演变过程,而体裁与形式之间并不能划等

① 因为这是1998年版的《序》,文中所述及的“五十年代”、“三十年代”等,皆就20世纪而言。——增订本注

号。形式是比体裁远为广泛、远为内在、决定艺术之为艺术的东西，所以，必须说明了在怎样的内容要求的驱动下，以怎样的形式上的已有条件为基础，词和曲才分别成长为文学的主要样式之一，这才是说明了诗、词、曲之间的形式上的演变过程。而这一点是《中国文学史》没有涉及的，也是本书所努力探讨的。

第三，在中国文学发展的分期上，1996 年出版的《中国文学史》纯以朝代分，这也是五十年代以来的中国文学史著作的通例。我们以前虽感到了这一通例的不合理，但仍不知怎样划分才能比较符合中国文学的实际，所以在上一部书中仍照此办理。对这一点，孙明君先生提出了很中肯的批评：

> 韦勒克·沃伦指出："大多数文学史是依据政治变化进行分期的。这样，文学就被认为是完全由一个国家的政治或社会革命所决定。""不应该把文学视为人类政治、社会或甚至是理智发展史的消极反映或摹本。因此，文学分期应该纯粹按照文学的标准来制定。"遗憾的是，像过去的文学史著作一样，章编文学史分期的标准依然是取决于王朝的更替，而不是依据文学自身的嬗变规律。

我们非常感谢孙先生的这一提示。这意味着学术界对这种通例已不能忍受。在读到孙先生的这篇书评之前，我们对文学史的重写工作已经基本完成，而且本来准备在 1997 年第二季度就出版新著；读了孙先生的书评后，我们在这方面进行了艰苦的探索，并作了重大的修改，把现代以前的整个中国文学划分为上古文学、中世文学、近世文学三个阶段，在中世文学中又分发轫、拓展、分化三期，在近世文学中则分萌生、受挫、复兴三期①。我们认为这是把社会发展和文学发展结合起来的分期法，较能反映文学演进的面貌。这一改动，大大推迟了原定的出版期。

此外，本书在许多具体问题上采取了新的做法，提出了新的见解。举例而言：（一）以《诗经》为依据，探讨我国诗歌从周初到春秋时的发展过程，这是以前的文学史著作所没有进行过的工作；（二）肯定《大招》作于秦末，这是本书的新说；（三）认为五言诗在汉武帝太初改历以前已经出现，并已达到较高艺术水平，这虽本于前人之说，但却与建国以来的中国文学史著作异趣；（四）以为四声和平仄的区分、八病的发现和声律的形成是受梵文的影响，此说虽由陈寅恪先生发其端，并为最近二十余年来的海外学者的研究所证实，

---

① 现已分为萌生、受挫、复兴、徘徊、嬗变五期。——增订本注

但将此种研究成果引入中国文学史却自本书始。以上只是随手所举的几个不同类型的例子[①];我们的目标是使此书真正成为一家之言。所以,我们现在出版的这部《中国文学史新著》是与1996年出版的《中国文学史》不同的另一著作。但因为五十年代以来出版的许多中国文学史书籍都以"中国文学史"作为书名,那早已不是某个作者或某个出版社的专利名称了,故仍以"中国文学史"为名,只是加上"新著"二字,以免与1996年出版的那一部相混淆而已。

总之,我们所追求的,是对以前的自己,也是对原有的中国文学史模式的进一步突破。这样的结果,是有助于中国文学史学科的更新,还是进一步陷入了荒谬,我们诚恳地期待着学者的批评指正。

最后需要特地说明的是:此书其实是由陈正宏和我们共同主编的,但陈正宏自己觉得年纪较轻,又听过我们的课,坚决不同意列名于主编之中。他是一个很有主见的人,也常做一些别人不易理解之事(例如,他曾应别人的要求,将陈寅恪先生在《弘明集》上所作批注整理成文,发表后却按照蒋天枢先生为陈先生整理文集不收报酬之例拒收稿费),所以我们也不能勉强他。参加此书编写工作的,还有魏崇新、黄仁生、郑利华、陈广宏、邵毅平、杨光辉诸位先生(以承担编写任务的多少为序)。在本书编写过程中,承裘锡圭教授多次赐予宝贵教示,李庆先生远在国外,但却对我们作了许多重要的帮助,周春东、黄敏、黄毅、杨光辉、吕海春诸君帮我们做了许多具体工作,谨此一并致谢。

---

① 这样的例子其实不胜枚举。这里再添几个。例如:(一)肯定《神女赋》、《高唐赋》至迟是汉代前期的作品,并对汉代的叙事赋作了较具体的介绍;(二)指出《古诗为焦仲卿妻作》并不是汉末的作品,而是南朝写定的,从汉末到南朝有一个演化过程;(三)说明《玉台新咏》并非徐陵所编,而是南朝陈代的一个宫中妃子(很可能是张丽华)所编,它在文学史上具有重要地位;(四)阐明唐代诗歌从盛唐发展到中、晚唐并不是成就的减弱,而是符合于文学前进趋势的演化;(五)着重探讨中国古代文学与现代文学之间的演变,强调宋词、元曲、明代传奇、明清小说和抒写真情的散文与五四新文学之间存在着的内在联系,这在对《近世文学·嬗变期》——本书的最后一部分——的描述中表现得尤为突出。——增订本注

目　录

导　论……………………………………………………………… 1

第一编　上古文学

概　说 ……………………………………………………………… 23
第一章　文学的起源和中国早期神话 ………………………………… 35
　第一节　文学的起源 ……………………………………………… 35
　第二节　中国的早期神话和传说 ………………………………… 37
第二章　西周至春秋时期的诗歌 ……………………………………… 42
　第一节　西周至春秋的诗歌总集——《诗经》 ………………… 42
　第二节　《诗经》中的西周前期作品 ……………………………… 48
　第三节　《诗经》中的西周中、后期作品………………………… 58
　第四节　《诗经》中的东周作品 …………………………………… 63
　第五节　《诗经》中所见的艺术特色 ……………………………… 73
　第六节　《诗经》对后代的影响 …………………………………… 76
第三章　历史散文 ……………………………………………………… 77
　第一节　《尚书》与《春秋》 ………………………………………… 77
　第二节　《左传》 ……………………………………………………… 79
　第三节　《国语》 ……………………………………………………… 82
　第四节　《战国策》 …………………………………………………… 85
第四章　诸子散文 ……………………………………………………… 90
　第一节　从《论语》到《孟子》 ……………………………………… 90
　第二节　庄周与《庄子》 …………………………………………… 95
　第三节　荀况与《荀子》 …………………………………………… 98
　第四节　韩非与《韩非子》………………………………………… 100
第五章　屈原与楚辞…………………………………………………… 102
　第一节　《楚辞》与楚文化………………………………………… 102
　第二节　屈原的生平……………………………………………… 106
　第三节　屈原的作品……………………………………………… 109
　第四节　屈原在文学史上的地位………………………………… 124

第五节 宋玉……125

第二编 中世文学·发轫期

概 说……131
第一章 秦与西汉的辞赋……138
第一节 秦代的辞赋……138
第二节 西汉前期至中期的辞赋……140
第三节 西汉后期的辞赋……157
第二章 西汉的散文和《史记》……161
第一节 西汉前期的散文……161
第二节 司马迁和西汉中期的散文……164
第三节 西汉后期的散文……186
第三章 建安以前的汉代诗歌……188
第一节 楚歌体诗的兴起和四言诗的没落……188
第二节 五言诗形成的时间问题……192
第三节 建安以前的西汉五言诗……195
第四节 建安以前的东汉五言诗……202
第五节 乐府诗……206
第四章 建安以前的东汉辞赋与散文……212
第一节 辞赋……212
第二节 散文……221

第三编 中世文学·拓展期

概 说……231
第一章 曹氏父子与建安文学……245
第一节 曹操及其乐府诗……245
第二节 建安七子和诗风的始变……249
第三节 曹丕与曹植……260
第四节 蔡琰的《悲愤诗》……279
第二章 魏晋文学……282
第一节 曹魏文学……282
第二节 陆机、左思与西晋诗文……293
第三节 东晋诗文与陶渊明……306
第三章 南朝的美文学……322

第一节　谢灵运与山水诗的兴盛……………………………… 323
第二节　鲍照及汤惠休等………………………………………… 330
第三节　沈约、谢朓与永明体 ………………………………… 337
第四节　《文心雕龙》与《诗品》…………………………………… 348
第五节　萧氏兄弟及其后继者…………………………………… 355
第六节　以妇女问题为中心的“艳歌”集《玉台新咏》和《古诗为焦仲卿妻作》 ……………………………………………… 373
第四章　魏晋南北朝民间乐府……………………………………… 383
第一节　陇上歌辞…………………………………………………… 384
第二节　南方乐歌…………………………………………………… 384
第三节　北朝民间乐府及其他…………………………………… 388
第四节　《木兰诗》…………………………………………………… 390
第五章　魏晋南北朝小说…………………………………………… 392
第一节　志怪小说…………………………………………………… 393
第二节　《世说新语》………………………………………………… 404
第六章　南北文学的融合与初唐的诗风………………………… 409
第一节　《水经注》与《洛阳伽蓝记》……………………………… 409
第二节　北朝的土著作家………………………………………… 414
第三节　徐陵、庾信与王褒 …………………………………… 418
第四节　隋及唐初的诗…………………………………………… 427
第五节　“四杰”与“沈宋”…………………………………………… 432
第七章　唐诗的新气象与李白……………………………………… 441
第一节　陈子昂、刘希夷、张若虚………………………………… 441
第二节　张说、张九龄 ………………………………………… 446
第三节　王昌龄及其同道………………………………………… 449
第四节　孟浩然、王维 ………………………………………… 456
第五节　李白………………………………………………………… 464
第六节　高适与岑参……………………………………………… 478

导　论

一

中国文学史可以有多种写法。我们的工作是以作品本身的演化为依据，描述中国文学的历史。在多数情况下，作家是作为某一作品群的代表而出现在书中的。

我们的描述基本着眼于在人性的发展制约下的文学的美感及其发展。这既牵涉到文学与人性的关系，也离不开文学的艺术形式。

从这样的视角考察的结果，我们把现代以前的文学划分为三个阶段：上古文学、中世文学、近世文学。第二阶段包括发轫、拓展、分化三期；第三阶段则有萌生、受挫、复兴、徘徊、嬗变五时期的区分。

二

读者为什么要阅读文学作品？就多数人来说，是为了获得精神上的享受，寻求愉悦。尽管我国古代也有些文学作品存在“教育意义”，但大部分古代作品都没有；而后者仍拥有广大的读者。

那么，文学作品给予读者的精神享受是怎样形成的呢？这在严肃的美学研究者中早就达成共识：它源于作品所蕴含的美感。上述的所谓“精神享受”，也可说是美的享受。而这就牵涉到了什么是艺术美的问题，当然最根本的还有美是什么的问题。但这在美学研究上迄今并无统一的认识，我们既无力判断各美学流派的谁是谁非，更不能任意采取一种意见作为我们的依据。所以我们在这里只引述柏格森的如下描述，而撇开其为美和艺术美所下的定义。

……艺术家把我们带到情感的领域，情感所引起的观念越丰富，情感越充满着感觉和情绪，那末，我们觉得所表现的美就越加深刻、

越加高贵①。

关于艺术美形成过程的这种描述，虽然并不全面，但在其所论及的范围内却是正确的。如果艺术家能“把我们带到情感的领域”，我们就能感受到美；至于美的程度，则是由“情感所引起的观念”的丰富程度及其所蕴含的“感觉和情绪”的程度决定的。而艺术家之“把我们带到情感的领域”，也就是使我们“同情那被表达的情感”②。倘若没有这种“同情”，我们是不会被带到艺术家所要带我们去的那种“情感的领域”的。因此，凡是其感情能打动读者的文学作品，也就是能够给予读者以美感的作品；打动得越深，美感也越强烈。然而，美离不开形式。艺术作品之能给人以美的享受，是因为其感情都是通过包含着一定程度的美感的形式而表现出来的。而这样的形式越是自觉的创造性工作的成果，在一般情况下其包含的美感也就越丰富。

总之，文学的基本功能是将美感带给读者，为读者提供美的享受；这也正是广大读者对文学的要求。至于那些兼具启发意义的杰出作品（例如鲁迅的小说），则不但不违背这一基本功能，而且在这方面显示了高度的成就；因为读者在阅读时所获得的丰富观念是“情感所引起”的。倘若离开这一基本功能而去追求文学的教育作用或别的目标，那也就剥夺了文学的生命力。

这一基本功能的构成，既有赖于作品所显示的感情以及处于感情的根底里的人性，也有赖于作品的艺术形式。

三

根据唯物主义原理，文学是社会生活的形象反映，用以反映的工具则是语言。关于后一点，大家都能理解；前一点则曾被误解为作家对于生活只要被动地反映就够了，所以须对之稍加说明。

在这一定义中的“社会生活”，是由广大的人群构成的。人们的行为、思想、感情及其相互关系都包括在其中。如果没有人类的社会生活，就不可能有文学。就此点言，社会生活是第一性的，文学是第二性的；也可以说社会生活决定文学。而在被决定者身上，总这样或那样地反映了决定者的若干特点。同时，“反映”本身也是各色各样的，例如，人在镜子中的映象和在流水中的映象就各不相同，但两者都是“反映”。从准确性看，通常的镜子中的映象较胜；

① 见柏格森《时间与自由意志》第一章（《心理状态的强度》），吴士栋译，商务印书馆1958年版，1987年第四次印刷本第12页。

② 见《时间与自由意志》第一章（《心理状态的强度》）第10页。

从灵动多姿看,则在流水——乃至被风吹动着的流水——中的映象却更有风趣。何况文学作品中的“形象”(这是与抽象的概念相对而言的)本是由作家哺育而成;没有作家的主体意识,也就不可能有文学的“形象”;作家的主体意识越弱,“形象”也就越平庸。所以,以这一定义为依据,文学创作也并不是作家的被动行为,而是需要高度的主体意识的创造性活动。

文学作品能否打动人,即能否使读者“同情那被表达的情感”,并不取决于它反映了什么,而在于它是怎么写的。在这里起作用的首先是作家的感情。例如,《水浒传》里的潘巧云和迎儿被杀与《儒林外史》里的王三姑娘绝食自杀,都反映了封建社会里妇女的悲惨命运,但作者的感情却截然有别,因而其在今天的效果也就很不一样。

《水浒传》的有关情节如下:潘巧云与人有私情,石秀告诉了她的丈夫杨雄,杨雄酒后流露出要杀她之意,她就反诬石秀调戏她。“石秀却自寻思道:‘杨雄与我结义,我若不明白得此事,枉送了他的性命。’”(第四十五回)接着,石秀杀死了她的情人,与杨雄一起把她和知道内情的丫环迎儿骗至翠屏山,逼问出真情,把她们都杀了。杀潘巧云时尤其残酷。而且,《水浒传》的这种描写实在起着引导读者肯定杨雄、石秀的凶残行为的作用。从而我们在阅读这些段落时,不但不能发生共鸣,反而感到厌恶;当然也就不能有美的感受。

《儒林外史》里的王三姑娘死了丈夫,决心殉节。她的公婆“惊得泪下如雨”,但她的父亲、深受封建礼教之毒的王玉辉却说:“亲家,我仔细想来,我这小女要殉节的真切,倒也由着他行罢。”又对王三姑娘说:“我儿,你既如此,这是青史上留名的事,我难道反拦阻你?你竟是这样做罢。”尽管“亲家再三不肯”,却当不得“王玉辉执意”。他的妻子为此“痛哭流涕”,指责他“越老越呆了”,他反而说“这样事你们是不晓得的”。而当女儿真的死了以后,他还以为“他这死的好,只怕我将来不能像他这一个好题目死哩”,“因仰天大笑道:‘死的好!死的好!’”(第四十八回)在这段将王玉辉与其妻子、亲家的截然相异的态度加以对照的描写中,渗透着作者对王玉辉的憎恶和怜悯:憎恶他的冷酷,怜悯他的愚蠢。因而我们今天读来,仍深受感动。这同时也就是作品带给我们的美感。

杀害“淫妇”和制造“烈女”本是封建礼教残害妇女的两种互为辅助的手段;潘巧云(以及迎儿)和王三姑娘都是被害者。但《水浒传》作者和《儒林外史》作者对这类杀害妇女事件的感情是不同的:《水浒传》作者即使不是拥护,至少也是冷漠;《儒林外史》作者却是悲愤。应该承认,这两部书的作者都善于写实,而上述的两个段落之所以会在今天的读者中引起差别很大的反应,就在于其感情的不同。

像小说这样的文学门类,作家的感情尚且起着如此重要的作用,抒情作品

当然更其如此。所以，感情在文学中的巨大意义是必须予以充分估计的。

至于在“怎么写”方面的第二个问题——艺术形式问题，我们将留到后面去叙述。

四

从上面谈到的我们今天对《儒林外史》中王三姑娘殉节的段落的反应，可知读者与文学作品所体现的感情之间的共鸣能够超越时代和阶级；因为吴敬梓乃是封建时期的地主阶级的士人，而我们显然不是。这种超越时代和阶级的感情共鸣，其基础不能不是人性。

但是，《水浒传》的上述段落，在当时大概也引起过广泛的赞赏。证据之一，是冯梦龙所编《古今小说》中有一篇《任孝子烈性为神》，那是一个更残酷的惩罚“淫妇”的故事。这一女人为了掩饰自己的通奸行为，也像潘巧云似的反诬别人，不过其所诬陷的乃是丈夫的父亲；其结果，不但她和情人被丈夫所杀，而且其娘家全家也都无辜被戮。她的丈夫成了疯狂的杀手。而仅仅从标题的“烈性为神”四字就可了解他在作品里受到了怎样的赞美。该书的编者冯梦龙在当时还是思想颇为开明的文人，但却把这样一篇血腥气很浓的小说收了进来，由此可见这种残害通奸妇女的行为在那个时代是得到社会的认同的。《水浒传》的上述描写的血腥气比起《任孝子烈性为神》来还要淡一些，自然不会招致反感。证据之二，是根据《水浒传》的这一段落改编的京剧《翠屏山》，在中华人民共和国成立前是颇能叫座的经常上演剧目之一，该剧对杨雄、石秀残杀潘巧云、迎儿同样没有加以否定。可见这样的故事直到建国前夕还没有丧失其魅力。换言之，在某种范围内，它也曾经获得过不同时代、不同阶级的人们的感情共鸣；而其基础也仍然只能是人性。

也正因此，文学作品之所以能使读者在感情上产生共鸣，从而在读者中引起美感，其依据虽在于人性，但这方面的情况十分复杂，因而需要略加说明。

从马克思的“首先要研究人的一般本性，然后要研究在每个时代历史地发生了变化的人的本性”①的论述中，可以知道：第一，马克思主义并不否认“人的一般本性”。第二，“每个时代历史地发生了变化的人的本性”既然仍被称为“人的本性”，它与“人的一般本性”就只是个别与一般的关系，因而总有其相通点；但又必然有其相异点，因为它已“发生了变化”。第三，人的阶级性乃是“每个时代历史地发生了变化”的“人的本性”在不同阶级身上的体现，所以也都有

---

① 见《马克思恩格斯全集》第23卷(《资本论》)，人民出版社1972年版，第669页。

其与“人的一般本性”相通之处与相异之处。这一阶级的读者可以对另一阶级的作家撰写的作品产生共鸣，这一时代的读者也可从遥远世代的作品中受到感动，其原因正在此。

那么人性演进的线路又如何呢？马克思和恩格斯曾直截了当地说过：“在任何情况下，个人总是‘从自己出发的’……他们的需要即他们的本性。”①因此，马克思把“自我克制，对生活和人的一切需要克制”视为对人性的剥夺②。这里的所谓“需要”，不仅是维持生命所必需的温饱，而且包括享乐和显露自己的生命力③，后者是一个非常广泛的概念。其最终则是达到“每个人的全面而自由的发展”④。这也就意味着：随着社会的发展，个人的需要——包括个人的权利、自由、尊严、快乐、幸福等等——将日渐提高其满足度，最终获得全面、充分的实现，人的个性也必然越来越丰富而强烈。而这样的演进过程，同时又是不断地克服其相反的现象的过程。因为，越是处于生产力水平十分低下的人类社会的早期，个体对于群体的依赖就越严重，甚至离开群体片刻就会被野兽所搏杀。在这样的情况下，个体意识必然受到人类的自觉的压抑，但这仍是“从自己出发”的结果，是为了维护“自己”的生命和最低限度的生活。而在社会的生产力和科学技术水平已能保证满足较高的要求并提供较多的产品的时候，个人“从自己出发的”其他“需要”也就逐步地呈现，人性也就随着发展；如此往复，以至无穷。因此，所谓发展，就社会而言，是保障作为群体基础的个体⑤的不断增长的需要的实现，就人性而言，则是不断地发现、肯定个体的需要并为其实现而努力，在这样的过程中，人性就日益完全，个性也日益丰富，具体人性与“人的一般本性”的差别则日益缩小。

正因人性发展的线路是这样的，我们也就可以理解：对个体需要的否定和对个体生命的虐杀，本来是违背人的一般本性的，假如这些行为在某些历史

---

① 见《马克思恩格斯全集》第3卷（《德意志意识形态》），人民出版社1961年版，第514页。

② 见《马克思恩格斯全集》第42卷（《1844年经济学—哲学手稿》），人民出版社1979年版，第135页。

③ 马克思和恩格斯指出：“关于享乐的合理性等等的唯物主义学说，同共产主义和社会主义之间有着必然的联系。”“应当……使每个人都有必要的社会活动场所来显露他的重要的生命力。”见《神圣家族》，人民出版社1962年版，第166、167页。

④ 马克思指出：共产主义社会是以“每个人的全面而自由的发展为基本原则的社会形式”。见《马克思恩格斯全集》第23卷（《资本论》），第649页。

⑤ 关于群体与个体的关系，马克思、恩格斯在《神圣家族》中引述过边沁的如下意见，并认为这是“18世纪的唯物主义同19世纪的英国和法国的共产主义的联系”的实例之一，今转引如下：“你们所人格化了的这种社会利益只是一种抽象：它不过是个人利益的总和……如果承认为了增进他人的幸福而牺牲一个人的幸福是一件好事，那末，为此而牺牲第二个人、第三个人，以至于无数人的幸福，就更是好事了……个人利益是唯一现实的利益。”（见该书第169、170页）

时期曾为具体的人性所认同，那只是社会限于生产力水平而不得不采取的相应措施所导致的人性的变异。社会生产力水平一旦超越了这一阶段，具体的人性也必随之改变，进而反对这样的行为。所以，今天的读者和观众不能从《水浒传》的虐杀潘巧云的描写和京剧《翠屏山》中感受到美，实在是很自然的事。至于《儒林外史》在反对妇女殉节这一事件上所体现的珍视个体生命价值的精神，则显然是符合"人的一般本性"的，因而仍为今天的读者所接受。

由此可知，"在每个时代历史地发生了变化的人的本性"中，其适应于特定时代的历史条件的部分，是随着历史条件的变化而变化的，文学作品中与此相应的感情，也就只能为该时代的读者所接受；但另一部分是与"人的一般本性"相一致的，它可以长久地体现在不同时代的人们身上，尽管其表现形式有所不同。换言之，作品所表达的感情之得以打动读者，从而引起美感，首先是由于在作家和读者之间存在着以人性为基础的共同点。在这种共同点或其中的一部分继续存在时，作品就能继续或在某种程度上打动读者；当这种共同点随着历史的发展、人性的变化而消失时，作品所表达的情感就不再能引起读者的"同情"，从而也就引不起美感了。

五

文学作品与人性的关系既然如此密切，文学的发展也就与人性的发展分不开。

就我国情况来说，在人类早期，我们的祖先由于生产力和知识水平的低下，再加上黄河流域长期、频繁的水灾，不得不极度地自我克制，压抑人性，以求得生存。所以，从上古时期的文学作品《诗经》来看，个体意识尚未觉醒，人们所有的只是个人的朴素的需要和对群体的关心。在涉及前一点时，感情往往是委婉的、收敛的，别说是关系到个体与群体的矛盾，即使是纯粹的个人间的矛盾，也绝不出以剧烈的抗争。在涉及后一点时，虽然也有感情愤激的，但一般是出于对现体制和秩序的爱护，而不是相反。所以，重群体而轻个体的倾向很鲜明。如果衡以霍尔巴赫的"人在他所爱的对象中，只爱他自己；人对于和自己同类的其他存在物的依恋，只是基于对自己的爱"，"人在自己的一生中一刻也不能脱离开自己，因为他不能不顾自己"等观点[①]，这类情况正是对于

① 马克思和恩格斯曾在《神圣家族》中引述过霍尔巴赫等人的这些观点，并认为其中存在着"同19世纪的英国和法国的共产主义的联系"。见《神圣家族》第169—170页。可见马、恩并不认为这些观点是错误的。

人性的自我压抑，但那是为了个人的生存所必需的，是历史的正常要求。

从春秋中、后期起，随着社会经济的发展，个人纯粹为群体附庸的局面初步有所变化；老子、孔子、墨子等人似乎有些以群体的指导者自居，但他们的主张都是重群体而抑个体的，所以他们并不是把个体凌驾于群体之上或将两者加以割裂，也没有把个体作为群体基础的意思；他们至多不过把自己视为群体中最优秀的一分子，含有显示个体的生命力的要求。

战国时期，屈原作品之能够在将个人奉献于群体的前提下追求自身的价值，坚持自己的选择，一方面固然由于南北方文化的差异，同时也与人性发展的上述现象有关。至于宋玉作品之重在“自怜”（《九辩》），同样也是对自身的重视，只不过没有采取屈原作品那种激昂的形式而已。

到了秦汉，随着中央集权的专制独裁政体的建立，思想统制的加强，除了作为独裁者的君主可以随心所欲以外，包括上层阶级在内的个人所受的压迫较前严酷，但经济的进一步发展又使人觉得个体对群体的严格依附并无多大的必要。汉宣帝时的杨恽声称“人生行乐耳，须富贵何时”（《报孙会宗书》），也就意味着个人不依附统治集团——群体的代表——以取得富贵，仍然可以快乐地生活。尽管杨恽因这些不驯的话最终招致了腰斩的悲惨结局，但专制独裁并不能扼杀个人对自身的重视，这种意识仍在夹缝中生长。大致说来，要求建立功名以显示个人的生命力依然是重要的一环，这也许是先秦诸子以及屈原的传统；但由于压力的沉重，也常转化为进一步的“自怜”和追求享乐的形式，在某种特殊的情况下则转化为反抗。所以，汉代的文学有几个很值得重视的现象：第一，文学中对个人生命的意义与价值的思考、对人生短暂的悲慨都加深了，对个人情感的抒发较前细腻，对个人命运的关心也较前加强。最后一点还影响到汉代叙事文学的兴起。第二，文学中的享乐意识有所抬头，供享乐——精神享受——之用的文学形成，那就是体物大赋与故事赋。第三，显示个人反抗性的作品开始出现。

自汉末建安（196—219）至南北朝时期，个人意识有了初步的觉醒，在南方尤其如此。由于经济的力量这一基本原因，君主的专制独裁政权不得不有所改变，君主独占的权力中的一部分交由士族阶层分享。特别在晋室南渡以后，君主必须取得士族的支持才能巩固其地位。由此，出现了一个相对自由的阶层。在这个阶层里，追求自身的价值、个性的自恣、精神的超越成为相当普遍的倾向，执着于自我和美感也就成了文学中最值得重视的主题。这是我国文学在各个方面——从内容、体裁、表现方法到文学思想——都取得重大成就的时期。

自南北朝统一直至唐代天宝末年（755），南朝那样的士族阶层及其特权虽已不复存在，但他们那种尊重自我的精神却在广大的士人中扩散，连看来颇受

儒家思想熏陶的杜甫都以“清狂”来形容自己青年时期的生活①；而“清狂”也正是以前的士族个性自恣的表现形态之一。当然，唐朝士人的尊重自我的精神与士族阶层的相较，在某些方面有所削弱，在君主权力和位高权重者之前的自卑成为较常见的现象；但唐代士人的人数远远超过士族阶层，因此，尊重自我的精神有了较前广大的社会基础。同时，由于唐代士人没有士族那样的特权和物质条件，也即没有天然的优越性，他们的追求自我价值偏重于显露自己的生命力，以建功立业来超脱凡俗，与士族的偏重于心灵的超越有别。从而在文学题材上多着眼于现实的社会生活及其与个人理想的冲突，不同于士族文学的沉湎于脱俗的心灵，但就其文学思想及创作实践来看，实是魏晋南北朝文学传统的继续和发展，在原有成就的基础上达到了新的高度。

从那以后，随着安史之乱的爆发和蔓延，藩镇的跋扈，五代十国的割据，乃至北宋的国势衰弱，南宋的北方沦陷，士大夫被推上了尴尬的处境。在这样的社会危机面前，只有牺牲众多个体的利益，壮大群体的力量，才能克服重重困难。这就要求加强社会规范，克制自我；但精神发展的定势又难以逆转。所以，自中唐时期起，在士大夫中有一部分人开始了复兴儒学的努力，强调“仁义”；但另一部分人仍沿着尊重自我的方向前进，强化了与群体的矛盾，由与群体的疏离，进而将自己的感情世界放到了更为突出的地位。同时，以商人和手工业者为主体的城市居民的俗文化，从中唐时期起也逐渐对士大夫产生影响，这更使他们的尊重自我逐渐向世俗的欲望方面倾斜。但这两部分士大夫并非截然对立，且有相互吸收之处；甚至像韩愈那样倡导儒学的人，也存在着服药以满足欲望的一面。所以，从中唐时期起，不但在士大夫阶层中出现了分化，连士大夫个人——特别是一些尊崇儒学的士大夫——也有发生分裂的。因此，在中、晚唐的文学中，既有白居易等人的新乐府、韩愈的古文运动，力图使文学成为群体的喉舌，也有李贺与李商隐那样使诗歌进一步回归内心、孟郊那样从自我出发斥责社会的作家，连白居易也写作了“有风情”的诗。大体说来，在后一类文学中，对个体——不仅是作家自我，而且包括作为个体的其他人——的关心加强了②，对心灵世界的体会更趋细腻、丰富，对爱情的歌唱更为热烈，作品中的欲望也日渐注入了世俗的内容。

上述的分化在五代时期暂告中止，儒学的复兴停顿了，新乐府、古文运动的声音听不见了。享乐生活、男女之恋、人生的悲哀——离情别绪、凄凉孤独、

① 见杜甫《壮游》：“放荡齐赵间，裘马颇清狂。”那是指他青年时期的漫游生活。

② 例如唐蒋防《霍小玉传》所显示的对霍小玉的同情，显然是对于作为个体的人的关心，而霍小玉并非作者自我。

生命短促等等——成了文学中常见的主题。这是中晚唐文学中尊重自我的倾向与城市居民的俗文化结合的产物，有助于文学的进一步贴近人生。它主要体现于词这种文学门类中。

但五代只是中国历史的一支短小的插曲。宋王朝成立后，儒学的势力日渐抬头，终于形成程朱理学，以"存天理，去人欲"的主张抹煞个体的人的欲望。在文学上占据主流地位的诗也处于儒家思想的笼罩下，执着于自我的、感情热烈的作品极其罕见。但宋代的词却不但继承了唐五代词的传统，并且发展到了新的高度。以北宋的作品来说，对爱情的歌唱，对人生悲哀的倾诉，对美的追求，都能撼动人的心灵。这是一个纯粹以自我为中心的世界，它所展示的是人性的独特的表现形式，因而其感情在在与普通人相通。倘若要了解人性在北宋时期的状态，词实是最好的读本。但如果把同一人——例如欧阳修——的诗和词比较一下，我们就会发现两者存在着很大的差别。这是因为诗被认为是高尚的文学，作者不敢掉以轻心，必须处处严格要求自己，不越儒家思想的定规；词则是供酒宴间歌唱用的，不登大雅之堂，作家可以自由挥洒，不必考虑自己的身份。这种诗词分流的情况，说明中唐时期开始的士大夫的自我分裂，到宋代成了普遍的现象。到了南宋，词逐渐进入了文学的殿堂，因而作品中言不由衷的门面话也多了起来，但仍然产生了辛弃疾那样的词人，在作品里显示了实现自我价值的强烈的渴求，以致陈廷焯说："稼轩有吞吐八荒之概，而机会不来，正则可以为郭、李，为岳、韩，变则即桓温之流亚，故词极豪雄而意极悲郁。"(《白雨斋词话》卷六)在封建社会里，东晋桓温是被作为逆臣的(《晋书》即把他列入"叛逆")，可见辛弃疾的悲慨实在不是为了忠君爱国，而是为了个人理想的破灭。总之，到了宋代，尽管有理学的出现，但个体的欲望——从男女之情到政治抱负——却在暗暗地滋长起来。宋词的成就，就是与这种人性演进的状态相关联的。而且，在南宋时期还出现了陆象山的心学，鼓吹"我心即是宇宙"，公然与程朱立异；到明代中期经过王守仁的推衍，终于成为一股与程朱对抗的思潮。

在金、元时期，士大夫中的重视个人的意识较前又有所进展，其下层士人并进一步与市民相结合。这主要是因为市民力量从宋代起已有了令人重视的发展，其生活方式和观念已开始对一部分士人发生影响，加以在金元时期的少数民族的君主统治下，汉族士大夫地位下降(在元代尤其如此)，这对推动部分士人依靠市民来谋生，并参与市民的俗文化的创造也起了一定作用。由此，市民的俗文化的水平固然得以提高，士大夫的意识和感情也进一步受到了市民的影响——从下层逐渐向上推移，从而金、元的人性状态发生了重要变化。到了元代(甚至有延续到明初的)，对个人的欲望(饮食、男女、富贵、享乐等等)的

肯定,对个体生命力的颂扬都到了违背伦常也在所不恤的地步,对个人意志的尊重和对自由的追求均有相应表现,这些显然也接近于近代的人性。董解元的《西厢记诸宫调》,元好问的诗词,王实甫、关汉卿等人的杂剧,《三国志通俗演义》、《忠义水浒传》等长篇小说,杨维祯、高启的诗,就是这一时期里的不同阶段的人性状态的体现。

然而,在朱元璋统一全国以后,在打击经济富庶地区、富民和工商业经济的同时,重建了专制独裁政体,并说元的统治太宽松了,他的统治必须严酷①。明成祖在这方面比他并不逊色。程朱理学在思想界取得了统治地位,人性遭到扼杀。文学界也一片黯淡。到明代中期以后,工商业逐渐复苏,市民力量也逐渐抬头。于是先有王守仁的主观唯心主义哲学出现,继承并发展陆象山之说,以个人的"心"作为宇宙的本体,这是一种可以与尊崇自我的观点相通的意见。其后李贽在这基础上进而提倡"童心",反对以儒家思想和各种传统观念对它加以戕害,并肯定"好货好色"等等要求,这实际上是从物质欲望和精神要求两个角度来阐释人性,企图使它从程朱理学束缚下得到解放。这也意味着当时的人性状态较元末明初有了进一步发展。以《金瓶梅词话》、《牡丹亭》、袁宏道前期"性灵说"为代表的所谓晚明文学新思潮正是这种人性状态下的产物。而晚明文学新思潮实可视为"五四"新文学的先声。本书在论述该部分时将作具体说明。

晚明的新思潮(包括哲学上的和文学上的)在明末清初虽有一个停滞的时期,但并未出现像朱元璋统一全国后那样的倒退。从思想方面来说,有金圣叹、廖燕等继续李贽的传统,在文学上则有吴伟业、王士禛等人仍能坚持自我。到了乾隆时期,戴震在哲学上反对以"理"杀人,袁枚在文学思想上标举"性灵",曹雪芹写作小说《红楼梦》,分别恢复了李贽、袁宏道、《金瓶梅》的传统。这也就意味着从明末到乾隆时期,我国的人性状态似乎并未逆转,只是在某些方面有所收敛。及至龚自珍出现,提出"众人之宰,非道非极,自名曰我"的观点,并把"我"作为宇宙的创造者(《壬癸之际胎观第一》),这就已跟后来鲁迅在《摩罗诗力说》里的主张"任个人而排众数"相接近了。而他的反对束缚个性的《病梅馆记》,也显然为"五四"新文学作品《花匠》的先声②。

从以上的叙述,可见人性本身就并不是凝固不变的,它一直处在发展的过

---

① 《四部丛刊》影印明隆庆本《太师诚意伯刘文成公集》卷一《皇帝手书》:"胡元以宽而失,朕收平中国,非猛不可。然歹人恶严法,喜宽容,谤骂国家……"联系上下文,其所谓"猛",即指"严法"。

② 鲁迅所选《中国新文学大系·小说二集》,先收他自己的作品,接着就是俞平伯的《花匠》。至于《花匠》与《病梅馆记》的关系,参见本书论述龚自珍的部分。

程中，而文学的发展又通过美感的媒介而与人性的发展存在紧密的联系。至于我国古代文学的发展趋势，则是以体现现代性的文学——与“五四”新文学的性质相类似的、以追求“人性的解放”为核心的文学①——为不可避免的指向的。当然，如果没有域外的营养，要从龚自珍发展到“五四”新文学那样的文学，必须经历较长的时间。

六

除了感情以外，文学作品藉以打动人的另一主因是其艺术形式。但这两者在作品中是无法分拆的，只是我们在进行阐述时，不得不分开来说而已。

在这里，首先要明确文学形式的概念。先看实例：

> 剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。（杜甫《闻官军收河南河北》）
>
> 锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。（李商隐《锦瑟》）

若问这两首诗的形式是什么，也许有人会脱口而出：“是七律。”但七律只是这两首诗的体裁；它对作品的形式起到某些制约作用，却不等于作品的形式。如就这两首诗来说，那么，其形式就分别是自“剑外”到“洛阳”、自“锦瑟”至“惘然”的各五十六个字。所以，形式乃是由作品的语言所构成的体系。而作品的内容（包括感情）则不但是由形式所体现，而且形式的变动必然会影响内容本身。例如，倘将陈子昂的《登幽州台歌》“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下”改为“前既不见古人，后亦不见来者，余念天地之悠悠，因独怆然而涕下”，诗的原意毫无改变，但诗的气势却松懈了，原来所具有的那种压得人喘不过气来的感情力量也削弱到近乎消失了。在这样的情况下，还能说作品的内容是与原先一样的吗？由此可见文学作品的内容和形式是不可分割的。以前，曾有研究者把文学作品的内容与形式比作酒与酒瓶的关系，实在并不确切，因为酒与酒瓶是两种不同的事物，可以任意分离。

正因如此，形式的包含面非常丰富。这里，我们只能就形式演进的一些原则问题稍加说明。

---

① 鲁迅把“文学革命”开始以来的第一个十年的新文学概括为“要求”“人性的解放”的文学，见其《且介亭杂文·〈草鞋脚〉小引》。

我国最早的一部文学作品是《诗经》，所收诗歌上起周初，下讫春秋中叶，均系以四言为主的抒情作品。从这里我们可以看出构成艺术形式的两项基本原则：注重直观性和注重主观感受。这是由我们民族早期的思维特点所决定的。

《诗经》中的作品采用得最多的是直叙其事的方式，这些叙述多数都具有直观性。即使像《芣苢》那样极其简单的诗，也是如此①。但有些事物是很难通过这样的叙述方式而达到直观性的要求的，于是就有"比"(比喻)、"兴"(象征)的手法。如《关雎》的"参差荇菜，左右流之；窈窕淑女，寤寐求之"，其前两句是用来象征"君子"对"淑女"的追求的("流"是求取之意)。因为这种追求过程很难用简短的诗句具体说清楚，而在当时的农业社会里，采荇菜的情况大家都熟悉，读者见到这两句就会恍然大悟："哦，君子追求淑女，原来是这样地辛苦而努力!"这也就增加了叙述的直观性。至于"比"，也具有这样的作用，如《硕人》写妇女之美，有"螓首蛾眉"的话，用当时人习见的螓和蛾来比拟其头部和眉毛，也是为了使读者通过联想而对其"首"、"眉"有较明晰的了解。

不过，在这里也就出现了另一方面的问题：采荇菜与追求"淑女"有多少相通之处呢？头部像螓，眉毛似蛾，到底是怎样的一种形状？其共同点究竟何在？所以，在这样的句子中，作者告诉读者的，只是他的主观感受，并不一定含有客观上的确切性。换言之，在这里体现了注重主观感受的原则。这倒不是把主观置于客观之上，而是没有意识到主观感受并不都符合客观实际。

这种注重主观感受的特色，还表现在《诗经》的如下两点：第一，《诗经》都是抒情诗，也即都是抒发主观感受的诗；第二，《诗经》中的其他手法，如假想和对比、语词的选择和调配、复沓方式的使用、自然景色的描写等，都是用来强化和烘托其感情的②。

在《诗经》中就已出现的这两个基本原则，对中国文学的艺术形式的构成长期起着极其巨大的作用。不过，由于《诗经》是我国最早的文学作品，还只能朴素地显示这些特色，尽量地运用自然的、现成的事物，而很难看到再创造的迹象。具体地说，在抒发主观感受方面，作者只是把那些最使自己感动的事情和景物写入诗中，而没有对这些东西重新塑造；其所蕴含的，是一种朴素的美。在呈现直观性方面，也是尽量择取其对象中的具有直观性的事物，或以比、兴的手法，择取别的具有直观性的事物来代替，同样不进行重新塑造的工作。即使如《秦风·蒹葭》那样的优秀之作，其"遡洄从之，道阻且长。遡游从之，宛在

① 参见本书第一编第二章第二节的有关论述。

② 参见本书第一编关于《诗经》部分。

水中央”之句，虽似运用象征的手法，但其实不过是不惯使用舟船的秦地人民面对着三面皆水，只有一面可在陆上通行却又道路险阻的“伊人”居处时的慨叹；这样的居处也许并非写实，因而显示了丰富的想像力，但尚未达到在现实事物的基础上加以再创造的高度。

《诗经》以后的屈原和宋玉的作品，在继承这两个原则的基础上，有了重要的发展。第一，屈原运用大量的比兴手法，不仅是为了加强直观性，而且是为了强化其感情。例如《离骚》中写他的欲见天帝而为阍者所拒，三次求女都告失败，欲出国追求理想的实现而最终不忍远行，全都出以象征的手段，也杂以比喻，富于直观性；但更重要的是：在这样的描写里，他的痛苦、抗争、渴望显得更为强烈而感人。由此，比、兴的重要性就得到了极大的提高，成为中国诗歌表现、强化感情的主要方式之一。第二，屈原在表述其感受、追求直观性时，已经离开了以择取自然、现成的东西为主的方式，而进行再创造；其所凭借的，则是幻想和虚构。在《离骚》最后写他即将离国远行的一段，这一特色最为突出。从此以后，我国的文学超越了朴素的方式，进入了新的阶段，并显示了虚构的能力，尽管我国的虚构性文学作品（戏曲、小说）出现很晚。第三，屈原和宋玉所写的虽然仍是抒发主观感受的作品，但在这前提下开始注意对景物的客观描写。屈原的《招魂》和宋玉的《九辩》在这方面都有代表性。试以《招魂》中写美人的部分或以《九辩》中写自然景色的部分与《诗经》中的相关描写加以比较，其区别就很明显①。

汉代的文学以赋——特别是大赋——为主，在形体上是楚辞的演化。它在文学史上的最大贡献，在于第一次把美作为自己的追求目标之一，并以描摹客观事物为主，打破了诗歌以抒发主观感受为限的格局。但其中仍含有幻想、虚构的部分，例如司马相如所写《上林赋》中的有些植物，是上林苑中根本没有的②。可见汉代大赋既继承了屈、宋作品中描写客观景物的传统并加以发展，也未能摆脱屈赋中的幻想、虚构的影响。

与此同时，汉代的诗歌与散文也有重要成绩。在诗歌方面，除吸取先秦诗歌中原有的五言成分，演变而为五言诗以扩大其表现力外，并继承、发展了屈原、宋玉作品中以比兴来强化感情和描摹客观景物等手法，来抒写人生的感慨，将抒情诗提到一个新的阶段。又逐渐增加抒情诗中描摹客观景物的部分，以致发展成为叙事诗。从此，中国诗歌出现了抒情、叙事分流的局面，虽然仍

---

① 以写美人来说，《诗经》的《野有蔓草》等都极简略，《硕人》虽较繁富，但以比喻为主，非客观的描写；《招魂》则以客观描写为主，又远较《诗经》的丰富细致。又，《诗经》中写自然景色的，都是就一二事物作粗线条的勾勒；《九辩》不仅写自然景物处较多，且较《诗经》为细。

② 见本书第二编中论述司马相如辞赋的部分。

以抒情为主。在散文方面,由于《史记》的出现,中国的叙事文学正式形成。由这一点说,汉代可说是中国文学的体物、叙事时代。

从汉末建安时期起,汉代大赋中的对于美的追求逐渐扩大而成为诗、赋乃至所有文学作品的追求目标,在一部分文学家中并成为文学的唯一目标。所以,这在文学上是一个特别热衷于追求美的时代,它一直延续到天宝末年。这时期在文学形式上的许多创新以及在艺术手段上的重大进步(参见第三编《概说》的有关部分)都是从美的追求出发的。而就基本原则来说,则仍是屈原、宋玉传统——以抒发主观感受为主,在这前提下注重客观的描写——的新发展。具体地说,就是在吸收汉代辞赋、诗歌的有关成就的基础上,对客观对象——无论自然景色、女性、游侠、歌舞或其他事件——力求作生动、细腻的描写,但这一切都是为了抒发诗人自己的心灵或表现他的某种感受(包括美感)。

自中唐开始直到宋末,文学在形式上的进步,第一在于作家对人的感情的挖掘与描写越来越深入、细致,从而追求一种更为适合的载体,并导致词的繁荣。其次在于抒情能力的不断提高,情景进一步融合:一方面在意象的营构中主观进一步驾驭甚至改造客观,同时又使读者感到其具有高度的客观真实性,张继的"月落乌啼霜满天"(《夜泊松江》①)就是这样的名句(霜不是从天上降下来的);另一方面逐渐出现了抒情、叙事混合的特点——就作家自述其情这一点来看,固是抒情,就其所写的深、细来看,又似叙事。如柳永《雨霖铃》的上片:"寒蝉凄切,对长亭晚,骤雨初歇。都门帐饮无绪,正留恋处,兰舟催发。执手相看泪眼,竟无语凝咽……"视为抒情或叙事均无不可。这就在形式上为代言体的戏剧——杂剧和后来的传奇——的出现准备了条件。第三是有意识的小说创作的产生。这里首先要注意的当然是唐传奇,其源头纷繁殊甚②,但它是我国文学长时期发展的产物则无疑义;其次是民间的"说话"。这两者在流传的过程中逐渐地结合,终于成为艺术水平较高的一个品种。

也正因此,从金、元以来,戏曲、小说遂成为那个时代最值得重视的文学门类。这是因为它们大力加强虚构,从而在表现人性、人的精神世界及其内部的冲突,人的追求、抗争及幻灭等各个方面都具有了远远大于以前的文学样式的容量,适合金、元以及明代中、后期开始的文学所要表现的内容;而中唐至宋末的文学发展固已为它们的兴起打下了基础,中国文学从先秦以来的注重直观性、注重主观感受与感情,汉代以后的重视对对象的客观描写,也都为金、元以

---

① 此诗之现存者最早见于《中兴间气集》,题为《夜泊松江》;今通作《枫桥夜泊》,并非原题。本书所引均据《中兴间气集》。

② 参见本书有关唐传奇的部分,此处不赘述。

后的戏曲、小说的发展提供了丰富的养料。加以“五四”新文学也以小说、戏剧为大宗，它们就成了中国古代文学各门类中与新文学距离最短的环节。

总之，文学要感动人，离不开文学的艺术形式；没有美的艺术形式，感情就无所依托。而艺术形式本身又必然有其悠远的发展过程；没有长期的积累，很难突然出现较美好的艺术形式。

不过，艺术形式的逐步丰富与完善，其最根本的推动力，仍是人性的不断发展。由此所导致的感情的不断丰富、细致、强烈及其相互冲突的更为尖锐、急剧，也就要求并推动其表现形式不断作出相应的调整。

七

现在，回过头来说一说本书的分期问题。

在西方的文艺复兴时期，彼特拉克[①]把历史划分为古代、中世纪和近代三个时期。这种分期法不但在西方被长期沿用，在日本明治维新以后，这种分期法也用来划分日本乃至中国的历史时期。不过，日本学者考虑到东方的特殊情况，在中世至近代之间又划出了一个近世期，而“近世”与“近代”的英译都是modern age。今以日本辞书《广辞苑》的相关解释——那是日本学术界的一般意见的反映——为例：“近世(modern age)：历史的时代划分之一。承续于古代、中世以后的时期。在广义上与‘近代’同义，就狭义言则与‘近代’有别，多指其以前的一个时期。一般在西洋史上指文艺复兴以降，在日本史上特指相当于封建制后期的江户时代(也有包括安土桃山时代的)。”“近代(2)(modern age)：历史的时代区分之一。广义上与‘近世’同义，一般系就承续于封建社会以后的资本主义社会而言，在日本史上通常指称明治维新至太平洋战争结束的时期。”[②]日本学者不仅将这样的历史分期法用于日本史的研究，而且也用于研究中国史，包括日本的文学史和中国的文学史。从20世纪初开始，中国学者所撰的《中国文学史》(包括郑振铎先生的插图本《中国文学史》)很多都接受了这样的分期法；但对于中国中世文学的起讫时间(包括近世文学的开始时间)的意见则不

① 彼特拉克(Francesco Petrarca，1304—1374)，意大利诗人，人文主义的先驱之一。他在把西方历史划分为古代、中世纪和近代时，把中世纪作为人类历史发展的中间期，是黑暗、愚昧的时期，近代则是打破中世纪的黑暗、愚昧，复兴古代文化的灿烂的时期。以后的西方学者虽然采用了古代、中世纪、近代的历史分期法，但对中世纪逐渐有了新的看法，认为在中世纪也存在着推动文化发展的一面。

② 分别据日本新村出《广辞苑》(岩波书店1979年10月第二版补订版)第603、604页相应条目译出。

尽一致。当然，也有些学者不使用这样的分期法而使用王朝分期法，例如刘大杰先生的《中国文学发展史》和20世纪50年代以降的若干中国文学史著作（包括章培恒、骆玉明主编的，1996年由复旦大学出版社出版的《中国文学史》）。

这种古代、中世、近世、近代的分期法，是与把人类社会的历史划分为原始公社时期、奴隶制时期、封建制时期、资本主义社会时期的学说相应的。尽管历史学界现在已有新的分期法（例如分为农业文明时代和工业文明时代）出现，但以此为参照来划分中国文学史的时期至少在目前还存在太多的困难，而且历史学界迄今也尚未在这方面取得共识。所以我们对于中国文学史的分期采用了古代、中世、近世、近代的划分法。因为一则这较之王朝分期法更能反映时代的特色，再则由于中国封建社会的漫长，在封建制时代再分出一个近世期是合理而必要的。不过，汉语在习惯上常将"古代"作为"现代"以前的时期的统称，为了免于误解，我们把中国文学史分期中的"古代"改称为"上古"。

当然，这样的分期法本身仍然"不是依据文学自身的嬗变规律"（见《原序》所引孙明君先生语）来制定的。所以我们在对中国文学史上的这几个时期加以说明时，同时还必须述及各时期的文学情况。以下就是我们的说明。

上古时代是以奴隶制（及其以前的原始公社制）为基础的时期，其下限似应划在封建制形成的前夕。尽管春秋战国之交常被作为我国封建制开始形成的时期，但直到秦始皇建立集权的大帝国之后，专制独裁的封建政体的实质才充分显示出来并影响到文学。在这以前，我国的思想和文学都还处于较自由的时期。虽然重群体而抑个体已成为根深蒂固的观念，在仅仅涉及个人利益时，感情都较克制，但那原是在严酷的自然条件下为了求得生存所必需的，以后又作为传统而延续下来，并不是严酷统治的结果。相传周厉王曾命卫巫监视民众，不让他们发表不利于自己统治的言论，最后反而被推翻（见《国语·周语》），可见当时还不具备严酷统治的条件。而在秦始皇统一全国后，就建立了十分严厉的思想统制；代秦而起的汉王朝开始时在思想上尚较宽松，到汉武帝时又以罢黜百家、独尊儒术的方式继续对思想进行严格的控制。而且这种以儒学作为唯一统治思想的政策，虽然中间有所变化，在宋代和明、清仍然继续执行，足见其影响的深远和巨大。参照欧洲中世纪的情况，我们把秦、汉作为我国中世文学的开始，而把秦始皇统一以前的时期作为文学上的上古时代，想来尚无大谬。

至于从文学本身的情况来看，那么，上古文学也可说是我国文学的自发阶段。正如我们在前面已说过的，文学的基本功能是给予读者以美感；上古时期的文学作品虽也有符合这条件的，但却显然不是作家自觉追求的结果。这点我们将在本书第一编《上古文学》的《概说》中进一步加以说明。

我们将秦至东汉建安以前的文学作为中世文学的发轫期，一方面固然因为秦汉是中世的开始，另一方面也因这是我国文学从自发走向自觉的过渡阶段。汉代文学的主流是赋，汉宣帝对赋所作的如下评价很能代表当时的意见："'不有博弈者乎？为之犹贤乎已。'辞赋大者与古诗同义，小者辨丽可喜，譬如女工有绮縠，音乐有郑卫，今世俗犹者以此虞说(娱悦)耳目，辞赋比之，尚有仁义风谕、鸟兽草木多闻之观，贤于倡优博弈远矣。"(《汉书·王褒传》)他已认识到辞赋的审美功能，也即所谓"女工有绮縠"，这与后来萧绎在《金楼子·立言》里以"绮縠纷披"来形容文学之美有其相通之处；但另一方面，他又强调"仁义风谕、鸟兽草木多闻之观"，那却已经是非文学的功能了。所以，汉代虽已意识到了文学的审美功能，但却还没能真正认识文学的实质。

文学的进入自觉时期，是从建安间曹丕提出"诗赋欲丽"(《典论·论文》)开始的；到《金楼子·立言》提出"至如文者，惟须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡"，这才对文学的审美功能及其与非文学的区别有了较成熟的理解。与此相应，从建安时期直到唐代天宝末期，文学创作一直向上发展，在各方面都取得了重要成就，所以我们把这一时期作为中世文学的拓展期。由于自中唐至宋末的时期文学上发生了分化，一部分作者遵循前一阶段文学发展的航向继续向前推进，另一部分作者则企图后退，甚或在同一作者身上分别具有这两种倾向(见本书第二编相应部分)，所以我们把它定为中世文学的分化期。当然，其结果是文学仍然前进，不过行进迟缓而已。

所谓近世，乃是中国封建制的后期。中国历史上的近世时期应从何时开始，在历史学界存在不同看法；但作为中国文学史上的近世，我们认为必须考虑到文学本身的特点。正与历史发展中的近世乃是近代——或称现代①——的酝酿期相似，文学史上的近世也应是近代——现代文学的酝酿期。如所周知，最早集中地体现了中国现代文学的特色的，乃是由"文学革命"开始的中国新文学。鲁迅在1934年所作的《〈草鞋脚〉小引》中早就指出："最初，文学革命者的要求是人性的解放，他们以为只要扫荡了旧的成法，剩下来的便是原来的人，好的社会了，于是就遇到保守家们的迫压和陷害。大约十年以后，阶级意识觉醒了起来，前进的作家就都成了革命文学者。"(《且介亭杂文》)文中所谓的"文学革命者"——包括鲁迅自己在内——就是1917年"文学革命"开始以来投身于新文学的人们。由此而言，从1917年到1927年的新文学的基本精

① 在"近世"与"近代"分别指封建制后期与资本主义社会时，"近代"实为"现代"的同义词。至于将1840年鸦片战争以后至"五四"运动以前(或俄国十月革命以前)的一段时期称为中国的近代时期，乃是"近代"的另一义项。本书除特地注明者外，都是把"近代"作为"现代"的同义词来使用的；有时为了论述的方便，也直接使用"现代"一词。

神就是追求"人性的解放"。这既是"文学革命者"的奋斗目标，同时也就是这一阶段新文学的特色所在。正因中国现代文学最早阶段的特色最集中的体现就是追求"人性的解放"，作为中国现代文学酝酿期的近世文学，也就应该是追求"人性的解放"的文学的前奏。尽管有人认为新文学乃是在西方文化影响下中国的文化（含文学）传统断裂的产物，但也正如鲁迅所指出的："新主义宣传者是放火人么，也须别人有精神的燃料，才会着火；是弹琴人么，别人的心上也须有弦索，才会出声；是发声器么，别人也必须是发声器，才会共鸣。"（《热风·随感录五十九"圣武"》）当时的中国如不是已具备了接受西方文化影响的基础，西方文化又怎能产生影响？所以，新文学其实是中国文学自身发展的必然结果，西方文化的影响只不过促使它提早出现而已。

在我们看来，作为追求"人性的解放"的现代文学的前奏，中国的近世文学至迟在金末元初就已开始，前述的董解元《西厢记诸宫调》，元好问的诗词，王实甫、关汉卿的杂剧等就是其最早的代表。但它并不是直线发展的，不但在明初遭到重大的摧残和挫折，导致了长期的萧条，至明代中叶才获得振兴；而且从万历三十年（1602）稍前到大约清代乾隆十年（1745），又处于徘徊的状态，虽有少数作家——如吴伟业、蒲松龄——取得了显著的成就，文学创作在总体上却并无重大的突破。自那以后，文学才较明晰地呈现出向现代文学嬗变的态势。也正因此，我们把金末至元末作为近世文学的萌生期，明初开始为受挫期，明代中叶至万历三十年略前为复兴期，自此至大约乾隆十年为徘徊期，其后为嬗变期。

至于我国的近代——现代——文学究从何时开始，目前已成为学术界颇有争议的问题。我们认为那始于二十世纪初①，所以本书的叙述即结束于十九世纪之末，以与下一阶段的文学相衔接。

不过，这种分期法的大框架——上古、中世、近世——仍易与社会整体发展的分期法相混淆，尽管在某些方面——例如中世、近世文学的开始时间的确定——已经考虑到了文学自身的特点。所以，还必须对这种分期法所蕴有的文学的内涵作相应的说明。这可分为两个方面。

从人性发展的角度说：上古文学是人的自我意识的自觉尚未萌发的时期，尽管有少数人已意识到个人——包括其自己——的重要性，但都是以群体利益为本位的，其所在意的是个人在维护这种利益中的非凡能力、品格以及失

---

① 参见章培恒《关于中国现代文学的开端——兼及"近代文学"的问题》，原载《复旦学报》（社会科学版）2001年第2期，后收入章培恒、陈思和主编《开端与终结——现代文学史分期论集》，复旦大学出版社2002年版。

败后的反抗或自我怜惜。仅有极个别的人(例如庄子和杨朱)才把个体利益置于群体利益之上。中世文学就总的趋势而论是作品中对个人的重视逐步从以群体利益为中心转向以自我为中心的过程,但其间充满了矛盾和斗争。在其开始阶段曾出现过企图把上古文学末期的那种对个人的重视也予取消的倾向,对屈原的否定就是明显的迹象;从建安至南北朝时期个人意识才有了初步的觉醒,并与文学的自觉相结合而导致了文学的空前繁荣;但从中唐开始的文学的分化,又使文学发展过程中的矛盾重又较清晰地暴露出来,这种矛盾在宋代有了进一步的发展。但唐五代词的出现和词在宋代的一枝独秀(乃至宋词被王国维和受到“五四”精神熏陶的文学史家作为宋代文学的代表)已可说明这一时期文学的前进方向。近世文学则是自我意识在前两期的基础上进展、个人与环境的冲突在文学中日益显示其重要性的时期,这种冲突尤其体现在戏曲和通俗小说中。

就文学的美学特征而言,上古文学是文学的自发阶段,中世文学是文学从自发进到自觉并逐步演进的阶段,已如上述;这里需要补充的是:中世文学的从自发进到自觉,不仅意味着文学以美为目的的观念开始形成,而且也意味着美的追求从外在的向内在的渗透①,但这种追求主要限于抒情诗所能容纳的范围。同时,直到中世文学的末期,要把文学从自觉的道路拉回来的力量仍然在发挥作用。到了近世文学阶段,一方面对美的追求无论在广度或深度上都较之中世文学有了重大的发展,中世文学的抒情诗虽也涉及了个人与环境的冲突,叙事诗中个别像《古诗为焦仲卿妻作》那样的杰构在这方面尤有卓特的表现,但就总体而论,在近世文学的戏曲与通俗小说中经过虚构而出现的个人与环境的冲突却更为广阔、集中与尖锐,因而感情更为具体、激烈,更能突入读者的内心而引起深刻的共鸣;与此相应,作为主流的文学样式已从诗歌转变为戏曲和通俗小说(尽管它们在当时的社会地位还不如诗文,但在一般民众中的影响却已超过诗文),而那些企图把文学从自觉方向拉回来的力量,除了从外部加以禁毁外,在文学内部的抗衡作用已日益衰落。所以,近世文学乃是我国文学在总体上进一步迈上自觉道路,并在美的追求上取得了新的、重大发展的时期。

假如说得更简截明白一些,那么,在文学的美学特征方面,上古文学是我国文学的自发时期;中世文学的发轫期是文学的自发向自觉转化的时期,它的

① 汉代大赋那样的“譬如女工有绮縠”的美,就是外在的美,因为没有接触到文学作品的核心——感情;陆机所说的“诗缘情而绮靡”,就已接触到“情”了,不过把外在的美限于“绮靡”,仍显示了其局限。

拓展期和分化期就其主要倾向而言是文学的自觉时期；近世文学则是文学的自觉性进一步强化的时期，其突出标志是虚构文学的重要性和地位的飙升，在某些时段甚至占据了文学的主导地位。

也正因此，上述的文学史分期方法就我国文学本身的发展而言，也有其充分的依据。

第　一　编

上古文学

概　　说

所谓“上古时代”的“上古”一词，并不是通常所说的“远古”之意①。如同本书《导论》所述，我国的“上古文学”是指秦始皇统一全国以前的时代里的文学。其现存最早作品出现于周初，最晚的两位作家——屈原、宋玉——则生活于战国后期的楚国。

上古文学的特色对后世文学具有极其深远的影响，这种特色是在民族文化的厚实的土壤上形成的。因此，我们在这里首先要简单地介绍一下民族文化的有关的特点，然后进到上古文学本身。

崇群体而抑个体的深固观念

我们民族很早就形成了极其深固的崇群体而抑个体的观念。这跟早期生存地区的自然条件有关。——当然，决定一个社会的意识形态的，归根到底是当时的生产方式；但处在同样的生产方式下的不同民族的文化，既在其基本方面具有某种共同性，又有具体的差别，这种差别的成因就不得不从多方面加以探讨了。

人类开始在世界上出现时，是以石器作为主要生产工具的；这样的时期被称为石器时代，它前后延续了二三百万年。其间又可分为三个阶段：旧石器时代、中石器时代和新石器时代。以我国的情况来说，至迟在二十三万年前就已有人类在活动。因为，1927 年在我国北京周口店龙骨山洞穴内发现的猿人——最早阶段的人类——化石（即“北京猿人”），经古地磁法测定，其绝对年代距今约七十万年至二十三万年。北京猿人的时代，就是旧石器时代。

我国新石器时代的文化遗址，目前已发现很多。其中最值得重视的，是仰

---

① 例如清代严可均所辑《全上古三代秦汉三国六朝文》的“上古”，即指“三代”（夏、商、周）以前的远古时代。

韶遗址和河姆渡遗址。仰韶遗址在河南渑池仰韶村，1921 年发现。在后来的考古发掘中，又发现在黄河中下游很多遗址中的文化遗物与仰韶遗址的属于同系，故称此种文化为仰韶文化。据碳-14法测定，整个中原地区的仰韶文化，其时代大约为公元前五千年至前三千年。河姆渡遗址在浙江余姚县河姆渡村东北，1973 年开始发掘。遗址共四层，以三四层为主，其年代约为公元前四千八百年左右。这是一种和仰韶文化很不一样的文化类型。例如，河姆渡遗址发现的建筑遗迹为"干栏"式，其梁柱之间用榫卯接合，地板则用企口板拼接密切，这是仰韶文化和黄河流域的其他地区文化所从未出现过的。它说明当时的木构技术已相当成熟。又如，河姆渡遗址的陶器为黑陶，而仰韶文化多为彩陶。此外，在河姆渡遗址发现了大量稻谷遗迹，可见当时已以农业为主。总之，河姆渡文化仅较最早的仰韶文化晚二百年左右，而较仰韶文化的中、晚期却要早很多；它不仅与仰韶文化属于不同类型，而且绝不比仰韶文化落后。以前通常把黄河流域作为我们民族文化的摇篮，并把长江流域的文化看作是在黄河流域文化的影响下才摆脱其落后状态而迅速成长起来的。但随着河姆渡遗址的发掘，这种看法已难于成立。应该说，黄河流域与长江流域都是我们民族文化的发源地；这两种文化在开始时就有颇大的差异，在后来的融合过程中，黄河流域的文化虽占了主导地位，但长江流域的文化也起了相当大的作用；而且，即使经过了融合，这两种文化在后世仍各有自己的特色。

至于我国新石器时代的历史情况，还有待于进一步探考。古史传说中的三皇五帝时期，大抵在新石器时代。尽管很难说这些传说有多少是真实的历史，但有一点非常值得重视，那就是洪水问题。根据有关的神话传说，早在五帝时期以前①，我国就有巨大的水灾，是靠着女娲——人类的创造者——才平息了的；到了五帝时期，又出现了延续百年以上的全国性的大水灾，最终由禹的艰苦治理，始获解决②。神话传说虽非信史，但总反映了一定程度的真实。

一般认为我国有确切实物可征的时代是从商开始的③。商朝的一个特点，是不断迁都。从建立商朝的成汤到中叶的帝盘庚，就迁都五次。其中两次是因为水灾；另三次也是因为天灾，但究竟是什么灾难，史料上无明确记载。盘庚以后，至少又迁都过一次。而在成汤以前，商的祖先曾迁徙过八次。由于商主要活动于黄河下游地区，并且"黄河自来就是一条多泥沙河流，这是由它

---

① 在我国的古代史籍中对五帝有不同说法，此据《史记》等书，以黄帝、颛顼、帝喾、唐尧、虞舜为五帝。

② 详见本编第一章第二节。

③ 清代光绪年间，在河南安阳小屯出土了大批刻有文字的甲骨，是商代人占卜的记录。王国维氏据此写了《殷卜辞中所见先王先公考》，证实了我国历史上确有商朝的存在。

中游流经一片数十万平方公里黄土地带所决定的。在战国中期下游河道全面修筑河堤以前,实处于一种自由泛滥、任意改徙的状态"(邹逸麟教授整理本《禹贡锥指·前言》)。这种频繁的迁徙,当也与水灾有关。总之,商曾长期活动的地区,是水患频仍、自然条件很艰苦的地区。

这种严酷的自然条件对我们祖先的思想特点的形成无疑具有不可估量的影响。在巨大的天灾面前,只有充分发挥群体的作用,使群体成为无比强大的力量,人们才能免于死亡。为此,对群体中的个人来说,就必须全心全意地奉献于群体而毫不计较自己的得失。而群体的利益和意志在那样的条件下是通过其领袖和各级负责人而体现出来的(尽管也难免存在异化的现象),所以又必须服从。

取代商朝的周,其祖先于"虞夏之间[①]……以避水患,西迁河洛,更渡河而入河东"(吕思勉《先秦史》第八章)。后来逐渐向东发展,活动于泾水、渭水流域。可见其原先也经历过与水灾的艰苦搏斗和长期的流徙。而开始时所居泾、渭一带,自然条件也很艰苦。直到周武王灭纣的十余年之前,武王的父亲文王"乃始谋居善原广平之地"(《诗经·皇矣》郑笺)。

也正因此,在留存下来的殷代和周初的文献中,这类崇群体、抑个体的观念显得很突出。如在《尚书·盘庚》篇里,殷代的君主盘庚就一再告诫臣下要"黜乃心"、"听予一人之作猷",也即要臣下克制自己内心萌生的种种想法,服从他一人的计划和安排;不过,作为"予一人"的君主,也不能乱来,而要"惟民之承","奉畜汝众"——服务于民众,使民众能好好生活。盘庚还说,倘若他做不到这一点,那么,在天上的商的先王就会给他大的惩罚,责问说"曷虐朕民";而臣下如果不能做到"黜乃心"而服从他,他们已经死去的祖先也会要求商的先王对他们降下大祸,让他们死去。在这里不仅反映了商人对祖先神的崇拜,而且也说明了崇群体、抑个人等观念已与祖先崇拜相结合,从而有了更为巨大的力量。又如,在出现于周初的《尚书·无逸》中,周公把"克自抑畏"、"徽柔懿恭,怀保小民"等作为君主必须遵守的原则,也就意味着君主应该抑制自我而把群体放在第一位。君主尚且如此,其他的人当然更不能例外。

这种传统到了春秋、战国时期有了进一步的发展。在当时的"百家争鸣"中,最有影响的儒家、墨家、法家和以老子为代表的道家都是主张崇群体而抑个体的,只有杨朱和道家中的庄子一派注重个体。但杨朱的学说在战国后就趋于消亡,庄子的学说也要到魏晋时才有较大的影响。同时,在政治生活中发

① 虞夏,指传说中的虞舜、夏禹时代。

生巨大作用的，则首推法家与儒家。法家以刑法来贯彻其崇群体、抑个体的主张①；儒家则要求人们时时、处处都遵循“仁”和“礼”的准则，根据孔子的解释：“克己复礼为仁”，“仁者爱人”(《论语·颜渊》)，所以这也就是强调克制自己而爱人们——群体。而且，经过春秋、战国而到汉代，“礼”已演化成为一套等级制度森严的完密体系，并具有实际的威慑性和得到法律的保证②。总之，在自然条件极其艰苦的情况下形成的根深蒂固的崇群体而抑个体的观念，无论在儒家或法家那里都与恪守等级制度、服从长上的观念相结合，并通过“礼”、“法”而强制推行，只不过“礼”的强制性远较“法”隐蔽而已。当然，越到后来，其所崇的“群体”异化得越厉害，但打的却仍然是这一旗帜。

这种崇群体而抑个体的观念，在我国的上古文学中同样打下了深刻的烙印。但在黄河流域与长江流域的文学中，受烙的深浅程度有所不同。这是因为长江流域的自然条件较黄河流域优越，谋生较易，而且，早期的长江流域虽也可能遭受过洪水之灾，但水灾的主要地域当仍在黄河流域③。长江流域人们的崇群体而抑个体的意识在开始时自然也就不如黄河流域的人们强烈。然而，黄河流域与长江流域的文化交流是很早就开始的。在生产力水平相当低的情况下，崇群体而抑个体对生存竞争与战争更为有利，在当时具有明显的优势。从而长江流域的人们很早就注意吸收和学习黄河流域的文化，楚王的曾欲任用孔子，吴国的重用齐国的军事家孙武，楚悼王的重用卫国军事家、政治家吴起(见《史记》的有关世家和列传)，都是明显的例子。近年来由上海博物馆收藏的、出土情况不明的战国楚竹书《诗论》(一称《孔子诗论》)的一再引述孔子论诗之语，而且奉为圭臬，更是长江流域的国家吸收黄河流域文化的物证。从《楚辞》的主要作家屈原的作品来看，他也已经接受了黄河流域文化中的基本政治观念。所以，崇群体、抑个体的意识后来在长江流域也扎下了根，与黄河流域只是程度的不同而已；但这不同仍然具有重要意义。我国最早的

---

① 根据法家的理论，对人民实行严酷的统治原是为了使所有的个人都符合规范，以维护群体的利益；只是在其理论体系中，缺乏对君主的有效监督机制，因而原本应该维护群体利益的君主在实际上往往成为肆意破坏群体利益的个人。

② 例如，汉武帝时的灌夫因为在一个奉诏命举行的宴会上使酒骂座，就被劾以“骂坐不敬”，以致被杀。这里虽杂有政治上的恩怨，对灌夫加重了处分，但为其竭力辩护者也只说他“不足诛”，可见他的这种行为本身是应受处分的。详见《史记·魏其武安侯列传》。

③ 在古史传说中，禹曾到过长江流域；可能在传说中长江流域也遭受水灾，故禹也曾前去治水。但《楚辞·天问》：“应龙何画，河海何历。”(原作“河海应龙，何尽何历”，据《楚辞补注》引一本改。)意谓禹治洪水时，有应龙以尾画地，禹即按照其所画的路线来治理洪水，那么，应龙是怎么画的呢？经历了由河至海的哪些地方呢？按，先秦古籍中对“河”(黄河)、“江”(长江)区别甚严，此处只说“河”而不涉及“江”，可见至少在楚地流传的神话传说中，洪水肆虐的地区在黄河流域。

两部文学作品——《诗经》与《楚辞》——的差别主要就由此而形成。

此外，也是由于自然条件的艰苦，我们的祖先还形成了重实际而轻玄想的态度。这种态度在当时对克服自然对人的压迫是必须和有益的。它直接作用于文学上，使上古文学——特别是《诗经》——中少有幻想的成分，同时也造成了神话的不发达；作用于思维特点上，则出现了下述注重具体和感受的情况。

注重具体和感受的思维特点

每个民族的文学都受其相应的思维特点的深重影响。而一个民族的思维特点最突出地体现在其哲学中，因为哲学是最注重思辨的学科。

说到哲学，首先应该重视的是《易经》。《易经》的情况非常复杂，那是一部以卦爻辞来预测吉凶的书。以卦而言，基本的是八卦；由八卦衍生为六十四卦。每一卦又有六爻。从预测吉凶的角度看，那当然是一部巫术性质的书；但从卦、爻演变的角度看，那又具有哲学性质。创造八卦者、演为六十四卦者、卦爻辞的制作者是谁，这是一个迄今难以解决的问题。但它是我国现存最早的具有哲学意味的书，则无疑问。值得注意的是：其卦、爻都以图象构成，而且其爻辞所言，多以物象或事件为喻。如乾卦初九爻辞："潜龙，勿用。"意谓龙尚隐伏，不应有所动作；坤卦初六爻辞："履霜，坚冰至。"意谓在履霜之时，就已预示着坚冰的将要出现。再如噬嗑六三爻辞："噬腊肉，遇毒，小吝，无咎。"意谓在噬腊肉之时中毒，但毒很轻微，所以只是小有悔吝，并无祸患。在上引的三项爻辞中，第一、三项还明白告人以吉凶（第一项是说不采取行动则吉），第二项则连吉凶都不说明，要人从这样的物象变化中自己去体会。所以，它不是只提供抽象的原则，而是把抽象的原则与具体的东西一起提供，有时甚至只提供具体的东西。这也就意味着具体的东西比抽象的东西更为重要。这其实也正是由重实际的态度所决定的。

在先秦时期的其他哲学著作中，除了《老子》以外，都是论述实际问题或以寓言、故事来表述某种观点的。这虽然也反映了一定的哲学思想，但却看不出对于哲学思想的系统的、形而上的论述。这同样体现了重具体而轻抽象的特色。

同时，像《老子》这样的形而上的哲学著作，竟然没有形而上哲学所应有的辨析。例如《道经》的开头所提出的"道，可道也，非恒道也；名，可名也，非恒名也"（据马王堆汉墓帛书《老子》甲本），这是一种很深刻的认识；然而，什么是"道"？什么是"恒道"？为什么"可道"的就非"恒道"，"可名"的就非"恒名"？

《老子》中对此没有一字一句的交代。由此可见，即使是老子，仍然没有严格地从事形而上的辨析，从而在一定程度上停留在感受的阶段。至于那些注重实际的思想家，当然更其如此。例如《论语》的第一句话，是“子曰：学而时习之，不亦说(悦)乎”。同样没有进行辨析。而且，这里并未作任何限制，应该是把它作为普遍现象的。那么，人们是否都为此而感到喜悦呢？这就牵涉到“好学”是否为人的天性。倘若是的，当然可以导致上述的结论。然而，魏的嵇康和张邈曾就“自然好学”的命题作过争论。张邈举出理由来证明这一点，嵇康则加以否定(见《嵇康集·难自然好学论》及其附录)。姑不论嵇康的理由是否比张邈的充足，就是从这争论本身来看，也足以说明“学而时习之”是否令人喜悦，并不是一个可以简单地判断的问题。所以，孔子在不加辨析的情况下，就把这作为理所当然的事情来宣布，其实是过于重视个人感受(也许孔子确实以为自己是这样的)的结果。感受由经验而得，经验又离不开实际；从而重感受而轻辨析在根底上仍是重实际而轻玄想。

我国上古时代这种注重具体、注重感受的思维特点，对于文学的影响十分重大。由于注重具体，上古文学多重视作品的直观性；由于注重感受，上古文学又偏向于述说主观的体会，当然这种体会仍力求具体。在中国传统诗歌中发挥了重大作用的“比兴”，就是这两者结合的结果；抒情诗之所以在中国古代诗歌中具有十分重要的地位，当也与注重感受这一点有关。

汉语言文字的印记

上古时代的诗文普遍具有文字精练的特点，与当时的口语应已有距离，并成为以后书面语与口语割裂的滥觞。同时，在我国的第一部诗集《诗经》中，还存在句式大致固定与押脚韵的特点，也即句式以四言为主，押韵在句末，每句或者隔句用韵。这是我国诗歌所独有的特色，并对后代的诗歌形式产生巨大影响。而所有这一切都与汉语言文字——特别是汉字——的特性相联系。由此可见，我国上古时期的文学，不仅因运用汉语言文字来创作而与别国的文学所用的语言文字不同，而且在文学的形式上，还打着汉语言文字所特有的印记。语言的差别可以通过翻译来解决，而这种特有的印记则是翻译无法解决的。例如，倘将《诗经》第一篇《关雎》译成英文，它的押脚韵和通篇四言(每句的音节数相等)的特色就无法保留了。

汉字是单音节的方块字。其构成方法，汉代的许慎归结为六种：象形、指事、会意、形声、转注、假借。后来的学者通过对古文字——特别是甲骨文——的较深入的研究，对许慎的说法有所修正，陈梦家的《殷虚卜辞综述》认为古文

字基本上为象形、形声、假借三种类型，即较许说合理。象形字和形声字都离不开图象，假借字的本字同样如此，因而先秦时期汉字的书写多少具有绘画的意味，颇为繁难。当时除铭文和帛书以外，文字一般是刻在竹简上的（甲骨卜辞则刻在龟甲、兽骨上）；图象简单的还好刻些，较复杂的就很费力；倘是长篇记录自然更难对付。所以，遇到后一种情况，就很可能将文字加以浓缩，以致与口语脱节，形成言、文的分离。鲁迅早在上世纪 30 年代就针对胡适主张的战国前言、文一致的看法，在其所作《门外文谈》中提出："《书经》有那么难读，似乎正可作为照写口语的证据，但商周人的的确的口语，现在还没有研究出，还要繁也说不定的。""因为文字越容易写，就愈容易写得和口语一致，但中国却是那么难画的象形字，也许我们的古人，向来就将不关重要的词摘去了的。"他的怀疑是对的。如果我们把殷代的甲骨卜辞与《尚书》中的殷代文献《盘庚》对照，就会发现甲骨卜辞大多数都文从字顺，比《盘庚》好读得多；这是因为卜辞所记的事情都较简单，文字本就简短，不必多加浓缩，从而较接近口语的形态，如"今日雨？其自西来雨？其自东来雨？其自北来雨？其自南来雨？"（《卜辞通纂》375）倘要精练，至少第二至五句中的四个"雨"字是可省掉的。又如"帝令雨足年？帝令雨弗其足年？"（《卜辞通纂》363）第二句中的"帝令雨"三字也大可精简。其所以如此累赘，当是"照写口语"之故。而在《盘庚》中却丝毫没有这类"照写口语"的累赘痕迹。尤其值得注意的是，卜辞中常见"不其"、"弗其"一类的词，倘非在口语中本就如此使用，这个"其"字是完全没有必要加的。而在《盘庚》三篇中，虽多次出现"不"、"弗"字样，除中篇有"不其或稽"之语外，其余的"不"、"弗"下皆无"其"字，显然是对口语删略的结果。总之，《盘庚》并不是口语的记录，而是已与口语形态有距离的文章。

换言之，至迟从商代起，我国就已开始出现了言、文分离的现象。文、言不必一致的观念大概在那时就已确立，后来又进而发展为文必须与言有区别；文言文之长期流行，五四运动时期的提倡白话遭到一批人的反对，其故即在于此。所以，中国文学的形式在很长时间里都有其自己的、殊异于口语的准则和发展途径，很晚才出现基本上用口语写的文学作品。

《诗经》中诗歌的押脚韵，大概与追求音乐性和便于记忆有关（因当时的诗歌绝大部分都经过口头流传的过程，便于记忆就有助于它的流传），但句式的大致固定为四言却又为了什么呢？汉代的民间乐府很多是杂言体；敦煌曲子词以及宋词、元曲，句式也多变化。足见句式的固定并无助于音乐性的加强，因为宋词、元曲的音乐性都很强。而且，在人们的日常语言中，每句话的字数多少从来是不一样的。诗歌的句式大致固定为四言，与口语的距离实在太大。所以，倘若不是存在着文、言可以不一致甚或必须不一致的观念，《诗经》中的

这种句式大致固定的现象是难以出现的。

不过，诗歌的押脚韵和句式的大致固定，又与汉语言文字的另一特点有关。由于汉字是单音节的方块字，加以书写繁难，其常用字必然不能多，否则人们就很难掌握和使用。因而汉字往往一字数义，也即一个字能顶好几个字使用，而且还能用两个或两个以上的字配置成种种复合词，其结果就使汉字中意义相同或相近的词很多。据《尔雅·释诂》所记，"始"的同义词有十一个，"乐"的同义词有十二个，"至"的同义词有十三个，"善"和"谋"的同义词各有十六个，"大"的同义词竟达三十九个，即此可见一斑。所以，用汉字押脚韵比较方便，因为可代用的词较多，要找一个能押韵的字不致太困难。《诗经》中常有这样的现象：表达同样意思的句子，所用的韵却不一样。例如《氓》的"其叶沃若"与《隰桑》的"其叶有沃"，《南山有台》第一章的"万寿无期"（"无期"为无穷期之意）与第二章的"万寿无疆"之类。另一方面，也正因同义词及意义相近的词很多，就较易用不同音节的词来表达同样的意思，何况有的词下面又可加虚字，所以控制句子的字数（音节）也不难。例如《诗经·羔羊》的"羔羊之皮，素丝五纶"和《诗经·郑风·羔裘》的"羔裘豹饰"，其"羔羊之皮"和"羔裘"就意义说可以互换，此处乃是用不同的字样表达了同样的内涵，从而保持了四字句式。又如《诗经》的《汝坟》、《芄兰》、《出其东门》、《鸿雁》、《大东》均有"虽则"云云（如"虽则如燬"），《常棣》、《采菽》、《桑柔》等均有"虽"云云（如"虽有友生"），其用"虽则"处如改作"虽"，就成了三字句，用"虽"处倘改作"虽则"，就成了五字句。换言之，如果不是"虽"与"虽则"均可任意使用，那么，现在《诗经》中的有些四字句就不再能保留了。所以，汉语言文字的上述特点乃是诗歌押脚韵和句式大致固定的合适土壤。而我国后来的五言诗、七言诗以及五言、七言近体诗乃至骈文，又都是在这基础上发展起来的。

我国文学的自发阶段和异化的滥觞

上古时期，严格意义上的文学作品只有《诗经》和《楚辞》两部，具有不同程度的文学成分的作品，则有神话、历史散文和诸子散文。

《诗经》是我国第一部诗歌总集。所收作品均为抒情诗①，以四言为主，绝大多数产生于黄河流域，包括今陕西、山西、河南、山东等地；少数出于今湖北省的若干地区，那已属于长江流域了。其时代大抵始于西周初，讫于春秋中叶，前后共五百多年。诗歌的内容，一般为日常的生活现象的咏歌，基本上没

① 一般认为《诗经》中包含少数史诗，似不确。详见本书第一编第二章。

有非现实性的虚构(有些内容虽涉及神话传说,但在当时是被作为实事的),感情较为温婉,但在掊击违背群体利益的行为时,也甚激烈。在艺术技巧上,较多运用比喻和象征手法,并已开始赋予作者的主观感受以具有直观性的形式。篇幅较短的诗,有不少写得很优美;长篇之作,虽在结构上不无稚拙之迹,但也颇有佳句和感人的章节。

《楚辞》产生于今湖北、湖南地区,属于长江流域的文化,但已受有黄河流域文化的影响。主要作家为屈原,值得注意的还有宋玉。屈原作品在根柢上虽重群体,但又时时强调自己的独特,因而被班固讥为"露才扬己"。其特色为感情热烈,怨诽深切,象征手法的运用已颇熟练而广泛。《九歌》与《离骚》并充满了非现实的瑰丽想像,富于浪漫情思。虽仍为抒情诗,但重视对对象的客观叙写,并取得了显著成绩。篇幅较长,结构已趋严整;《离骚》尤为特出。句式除四言外,较多运用六言、七言句,也有若干五言句,不但增加了变化,而且扩大了内涵的容量。所以,屈原的作品既继承了《诗经》的比兴手法等长处,又作了较全面的发展,具有显然相异的特色。宋玉的作品虽在总体成就上逊于屈原,但在对对象的客观叙写方面却有了很大的进步。

在诸子散文和历史散文中,最值得重视的是《庄子》和《战国策》。前者的想像闳肆,文字奇恣,后者的叙述婉委,兼擅铺陈,都具有较明显的文学色彩。

然而,不但《庄子》和《战国策》不是文学作品,就连《诗经》和《楚辞》也都不是文学发展的自觉阶段的产物。因为文学的基本功能是给予读者以美感,而当时的作者对于文学的性质、它的审美功能及其实现的途径都还没能明确把握。当然,这不仅是作者的观念问题,更重要的是实践问题。

在实践上,那些只具实用性而无真挚感情贯穿于其间的作品(例如《诗经》里某些用于宴会和祭祀的诗)固毋庸置论,就是一些相当优美、具有直观性的诗,也是作者将感动自己的具体情景径直移入诗中的结果,再创造的成分很少,近似于"天籁",例如,《诗经》中的《郑风·野有蔓草》、《魏风·十亩之间》①等。此类诗虽合于文学特性,但并非对于美感的自觉追求,实是文学发展的自发阶段的产物。

就当时诗歌作者的认识说,大致可分两类。一类是把诗歌作为舆论。如《诗经·魏风·葛屦》作者明言"维是褊心,是以为刺";同书《小雅·节南山》作者自述"家父作诵,以究王讻",都是要求诗歌发挥批判作用。另一类是强调诗

① 参见本编第二章第四节的有关分析。

歌的抒情性。这又可以分为两种。一种是希望将自己的感受告诉别人,《诗经·小雅·四月》所说"君子作歌,维以告哀",就是要把自己的"哀"向人倾诉,以引起共鸣。这与把诗歌作为舆论来使用虽似不同,但都以获取别人的理解为目标。再有一种是为了求得自己心理上的平衡。《楚辞·九章·抽思》说:"道思作颂①,聊以自救兮。""自救"为自我救解之意。内心的痛苦层层郁积,实在受不了了,通过诗歌加以发泄,就会好受一些,这便是所谓"自救"。《诗经·魏风·园有桃》说的"心之忧矣,我歌且谣",内涵与此略同。由此言之,当时作者对诗歌的要求大抵不外两项:获得别人的理解和求得自己的安慰。

为了获得别人的理解,诗自应写得显豁。所以,先秦时期的许多诗歌在表达上都注重具体而避免抽象,与上述优美小诗之具有直观性相近似。诗歌之出现大量比兴手法,也与此有关。比喻——"比"——固然有助于表达的明白易解,象征——"兴"——手法在初期也多用于将较抽象的东西化为具体。但是,写得显豁的、别人能够理解的诗并不等于符合文学特性的作品,例如,它可以缺乏美感,甚或根本不能在感情上打动读者。所以,这样的要求虽与文学的特性有其可以相通之处,但还不是其完整、准确的体现。

另一方面,既是为了倾诉自己的感情,甚或企图以此来达到自我的心理平衡,自有可能在作品中把感情抒发得淋漓尽致,乃至赋予它以更强烈的、富于象征意味的形式,使读者深为感动。这也显然暗合于文学的特性,但同样不是对文学特性的完整、准确的把握。因为,纵使仅仅从抒情这一点来说,作者从上述要求出发,也可能一味沿着自己的思路,想到什么就倾诉什么,从而不能将其感情完整而集中地加以抒发,以致削弱其感动读者的程度。《诗经·邶风·谷风》中就有这样的情况②。有趣的是:此诗的作者所写的也是其在行路时缠绕着她的种种痛苦的心情,所谓"行道迟迟,中心有违";其作此诗则是发泄心中的不平,以求得自我安慰。这与屈原的"道思作颂,聊以自救"若合符节,而效果却很不一样。

总之,上古文学处于我国文学发展史上的自发阶段,作者的写作主要是为了抒发自己的感受(即使是"以究王讻"或"是以为刺",也是以抒发自己的感受为前提的),尚未出现对美感的自觉追求。

不过,即使在这一阶段,也已可以看到文学异化的滥觞了。那一方面

① "颂"通"诵",此处指用于吟诵的作品。

② 参见本编第二章第三节。

是有些诗本为某些仪式的需要而作，诗人只是奉命完成任务，并非基于真实的感情；另一方面是通过对《诗经》的牵强附会的解释，赋予它以并不存在的道德、政治的内容，从而将它作为诗歌必须以道德、政治为出发点的示范。前者参见本书第一章第二节中《关于西周前期的〈雅〉〈颂〉》，后者在这里稍加阐释。

据《论语》记载：

> 子夏问曰："巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮①，何谓也？"子曰："绘事后素。"曰："礼后乎？"子曰："起予者商也，始可与言诗已矣。"（《论语·八佾》）

"巧笑"等句本是赞扬一位女性之美的，但孔子却由此而得出了"绘事后素"的看法，并对这种看法的进一步发展——"礼后"——大加赞叹，这已经显示了诠释《诗经》的一种导向。在战国楚竹书《诗论》中这种诠释方法被进一步强化了。其所涉及的《诗经》各篇都被加上了本不具有的道德、政治内容。如对《诗经》的第一篇《关雎》，就有"《关雎》之改"、"《关雎》以色喻于礼"、"以'琴瑟'之悦拟好色之愿，以'钟鼓'之乐……反纳于礼，不亦能改乎"、"《关雎》之改，则其思賹（益）矣"②等语。按，《关雎》是写一个男子思慕一位"窈窕淑女"的诗，其第四章有"窈窕淑女，琴瑟友之"的诗句，第五章（也即最后一章）则说："窈窕淑女，钟鼓乐之。"《诗论》释第四章为"好色之愿"，第五章为"反纳于礼"，从而把整首的诗义归结为"以色喻于礼"；而因为据《诗论》所释，《关雎》是从"好色之愿"转为"反纳于礼"的，所以赞为"不亦能改乎"；这也就是所谓"《关雎》之改"的由来。汉代所传《鲁诗》（经今文学派"三家《诗》"之一）说《关雎》是周康王时大臣毕公刺康王好色晏起之作（见《诗三家义集疏》），与《诗论》所释真是若合符节——希望康王由"好色"而"改"为"反纳于礼"。

对《诗经》中的作品的这一类牵强附会的解释，其实质是把《诗经》之诗作为道德、政治的工具来看待；当《诗经》被作为诗歌创作的典范——这是从汉武帝的独尊儒家开始的——时，这种对于诗歌的规定就更具有普适性了。当然，正如鲁迅所说，文艺作品并非不能用作政治宣传，但必须是"自然而然地从（作

① "巧笑倩兮"二句见于《诗经·卫风·硕人》，"素以为绚兮"一句，不见于汉代传下来的《诗经》。但从子夏的这个发问和孔子的回答来看，此句和"巧笑"二句当出于同一作品。所以，大概在孔子时代的《硕人》诗中本有这一句，后来佚失了。

② 见黄怀信《上海博物馆藏战国楚竹书〈诗论〉解义》，社会科学文献出版社2004年8月版，第23—31页。

者)心中流露的东西"[①];而当诗歌被要求用来作为政治、伦理、道德的工具时,也就不再成为"自然而然地从心中流露的东西"了,这也就是文学的异化。所以,把诗歌作为"经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化"的工具,并要求其"发乎情,止乎礼义"——感情既要受"礼义"的束缚,其所作也就不可能是"自然而然地从心中流露的东西"了——之类的说法的盛行虽始于汉代[②],但文学异化的滥觞实在先秦时期。

---

① 鲁迅曾先后说:"但在这革命地方的文学家,恐怕总喜欢说文学和革命是大有关系的,例如可以用这来宣传,鼓吹,煽动,促进革命和完成革命。不过我想,这样的文章是无力的,因为好的文艺作品,向来多是不受别人命令,不顾利害,自然而然地从心中流露的东西"(《而已集·革命时代的文学》);"一切文艺,是宣传,只要你一给人看。……那么,用于革命,作为工具的一种,自然也可以的","但我以为当先求内容的充实和技巧的上达……"(《三闲集·文艺与革命》。引者按:"但我以为……"句在原文是与其上一段"……自然也可以的"紧密衔接的)其所谓"内容的充实"首先就是要求作者真实地抒发内心的感受。因为在他写《文艺与革命》的第二年(也即 1929 年)所作的《叶永蓁〈小小十年〉小引》中又说:"中国如果还会有文艺,当然先要以这样直说自己所本有的内容的著作,来打退骗局以后的空虚。因为文艺家至少是须有直抒己见的诚心和勇气的,倘不肯吐露本心,就更谈不到什么意识。"(《三闲集》)可见鲁迅所要求的文学作品的内容,首先是"直说自己所本有"的感受,也即出于"直抒己见的诚心和勇气";这不过是"自然而然地从心中流露的东西"的另一种说法。所以,他虽然认为文艺作品可以用来作为政治上的宣传的工具,但同时又必须是"自然而然地从心中流露的东西"。

② 见《毛诗序》。详见本书第 48 页。

第一章　文学的起源和中国早期神话

第一节　文学的起源

在中国文学史研究领域中，艺术——包括文学——起源于劳动之说曾经颇为流行。如果以"劳动创造了人本身"①为理由，这种说法当然可以成立。因为，倘不是劳动创造了人类，又何来人类的艺术？但若认为艺术直接起源于劳动，那就存在着一些需要进一步阐述的问题。

主张艺术直接起源于劳动的论著，其所依据的，据说是普列汉诺夫的《没有地址的信》和《艺术与社会生活》中的关于原始艺术的论述。不过，作为马克思主义理论家的普列汉诺夫在这两部著作中从没有作过这样简单的论断。以文学而论，他说的是：

> 毕歇尔深信，诗歌的产生是由精力充沛的具有节奏感的身体动作、特别是我们称之为劳动的身体动作所引起的；这不仅在诗歌的形式上是正确的，而且在内容上也是如此。
>
> 如果毕歇尔的这些出色的结论是正确的，那末我们就有权利说，人的本性（他的神经系统的生理本性）给了他以觉察节奏的音乐性和欣赏它的能力，而他的生产技术决定了这种能力后来的命运②。

在这里，第一，诗歌的产生既是由精力充沛的具有节奏感的身体动作所引起的，而劳动仅仅是这样的身体动作中的一种，尽管是特别重要的一种，但也不能因此而否定所有其他的这类身体动作的存在，断然宣称艺术——文学——起源于劳动。第二，如果没有"人的本性"所给予人类的"觉察节奏的音乐性和

---

① 恩格斯语。见《马克思恩格斯选集》，人民出版社 1972 年版，第三卷，第 508 页。

② 《没有地址的信·第一封信》，曹葆华译，人民文学出版社 1962 年版，第 40—41 页。

欣赏它的能力”,那么,虽有劳动或其他类似的身体动作,也仍然不能“引起”“诗歌的产生”。第三,“觉察节奏的音乐性和欣赏它的能力”乃是人的审美能力的一个方面。

所以,根据普列汉诺夫的观点,劳动是引起诗歌产生的“精力充沛的具有节奏感的身体动作”中特别重要的一种,而诗歌赖以创造出来的,则是“人的本性”所赋予的审美能力。当然,这种审美能力必然受到当时的生产力状况和生活方式的制约,正如普列汉诺夫在《没有地址的信·第一封信》中所曾指出的:“原始狩猎者的心理本性决定着他一般地能够有美的趣味和概念,而他的生产力状况、他的狩猎的生活方式则使他恰好有这些而非别的美的趣味和概念。”

根据现有资料,文学中最早出现的是诗歌。所以,文学从其最初的门类产生之日起,就是跟“人的本性”以及由此派生的人的审美能力(自然也离不开美感)联系在一起的。

从普列汉诺夫所引用的上述毕歇尔的意见,可知最早诗歌的主要功能在于其节奏的音乐性,而不是其词句的内涵。关于此点,在我国早期诗歌中也可找到若干印证:

> 今夫举大木者,前呼“邪许”,后亦应之,此举重劝力之歌也。(《淮南子·道应训》引者按:《淮南子》之前的《吕氏春秋·淫辞》也有类似记载,“邪许”作“舆謣”)
>
> 邻有丧,舂不相。(《礼记·曲礼上》郑玄注:“相者,声以相劝,歌以助舂,犹引重者呼‘邪许’也。”)

这种“邪许”之声以及与之相似的“相”,显然只体现出某种节奏,而不存在词句方面的含义。此外如《诗经·周南·芣苢》,其词句的含义也简单到毫无吸引人之处,它的主要功能恐仍在体现节奏①。但另一方面,无论是怎样简单的节奏,人们在歌唱时也必然含有某种感情;例如“邪许”,就是与振奋之情联系在一起的,所以能起到“劝力”的作用。总之,即使是最原始的、简单的诗歌,也总是表现一定感情的,不过有时是用节奏而非歌词的含义来表现而已。

至于我国的文学究竟起源于何时,目前已无任何可资依据的材料。以现存的文学作品而论,当以《诗经》为最早。另有一些相传为黄帝、尧、舜时代的歌谣,则均出于伪托。

---

① 详见本编第二章的有关分析。

第二节　中国的早期神话和传说

人类早期的神话、传说并不就是文学，但却含有文学的成分，并往往对后世文学产生颇大的影响，因此也是研究文学史所必须注意的方面。

马克思说："任何神话都是用想像和借助想像以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化。"（《政治经济学批判导论》）普列汉诺夫在论述原始社会的"万物有灵论"时的一段话也适用于早期神话："原始人的知识非常贫乏，他是'根据自己来判断'的，他把自然现象都说成是一些有意识的力量的故意的行为（按，这也就是"把自然力加以形象化"——引者）。这就是万物有灵论的起源。"（《没有地址的信·第五封信》）原始人在把自然现象说成"有意识的力量的故意的行为"并进而征服自然力的过程中，充分地运用了幻想和想像，虽然这并不是自觉的行为，但却与文学的形象思维有共通之处，因而具有文学的成分。

由神话的上述性质所决定，原始神话所反映的乃是人与自然的矛盾。现存的中国古代神话主要保存在《山海经》、《楚辞》、《庄子》、《淮南子》等书中，前三种都出于战国时期，后一种出于汉代。而其所记神话，当都出于这些著作成书之前。

我国保存下来的古代神话不多，关于自然灾害的占了很大的比重。这也反映了我国古代自然条件的艰苦。

这里首先要举出来的是女娲补天的神话：

> 往古之时，四极废，九州裂，天不兼覆，地不周载。火爁炎而不灭，水浩洋而不息。猛兽食颛民，鸷鸟攫老弱。于是女娲炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极，杀黑龙以济冀州，积芦灰以止淫水。苍天补，四极正，淫水涸，冀州平，狡虫死，颛民生。（《淮南子·览冥训》）

这种灾难是很可怕的景象。而从女娲所采取的四项措施来看，此等景象的主要成因实在于苍天缺、四极废、黑龙肆虐、洪水为害；是以在她"补苍天"、"立四极"、"杀黑龙"、"止淫水"后，就获得了"颛民生"的效果。而黑龙与洪水当又互有联系，想来是由于洪水泛滥，水中的凶猛动物也就随着大肆危害人类了。同时，"四极废"与"天不兼覆"实际上是不可能的事，纯出于初民的想像。所以，造成此等可怕景象的真实原因，实仅洪水与水中动物两项，归根到底也就是巨大的水灾。

在我国神话中，女娲又是人类的创造者。《太平御览》七十八引《风俗通

义》:"俗说天地开辟,未有人民。女娲抟黄土作人,剧务,力不暇供,乃引绳絙于泥中,举以为人。故富贵者黄土人也;贫贱凡庸者絙人也。"①这一记载出现较晚,且已显然打上阶级意识的烙印,自非早期神话的原貌。不过女娲造人的神话当出现于屈原以前,是以《天问》有"女娲有体,孰制匠之"的疑问。意为人类既是女娲所造,那么女娲的形体又是谁制造的呢②?正因女娲是人类的创造者,她所克服的这一水灾大概是人类出现以来的第一次。神话中的第二次大水灾则发生在颛顼时期。《淮南子·天文训》:"昔者共工与颛顼争为帝,怒而触不周之山,天柱折,地维绝。"这与女娲神话中的"四极废,九州裂"实是同样的意思,不可能不与别的自然灾害相联系。《淮南子·本经训》又说:"共工振滔洪水,以薄空桑。"空桑为地名,即颛顼之都③。足见共工的触不周山,也引发了洪水;也许在神话中他本是要以洪水来淹没颛顼之都才特意造成"天柱折,地维绝"的局面的。

从《淮南子》等书所保存的神话、传说来看,由共工引发的这次洪水,是在虞舜末年才由禹治理平定的④。若以《史记·五帝本纪》所载唐尧、虞舜的在位年数为依据,这次洪水前后延续了至少一百年以上。禹及其父亲鲧乃是古史传说人物,但古籍中关于他们治洪水的记载却颇有神话意味。

> 洪水滔天,鲧窃帝之息壤以堙洪水,不待帝命,帝令祝融杀鲧于羽郊。鲧复生禹,帝乃命禹卒布土以定九州。(《山海经·海内经》)

这是鲧、禹治理洪水之事的大致轮廓,其间还有好些具体的情节。

其一,鲧、禹在治水的过程中,都有动物给他们以教示。所以,《楚辞·天问》说:"鸱龟曳衔,鲧何听焉?""应龙何画?河海何历?"后两句是指禹在治水时,有神龙以尾画地,指点疏泄洪水的方向;其发问的意思是:神龙当时是怎么以尾画地的?洪水是怎样地经河入海的?至于前两句,前人的注释不尽一致;参以"应龙"两句所说,此两句中"鸱龟"的"曳衔"当与应龙的以尾画地起着同样的作用。《天问》作者对此的疑问是:鲧怎么会听从这类动物的指示?

其二,两人在治水时都用了息壤。《淮南子·墬形训》:"凡洪水渊薮,自三百仞以上二亿三万三千五百五十里,有九渊。禹乃以息土填洪水,以为名山。"这里所说的"息土",当即《山海经》所说鲧曾用来"堙洪水"的"息壤";"壤"和"土"本

---

① 今本《风俗通义》无此记载。

② 现代学者据汉武梁祠画像及出土古器物上的画像,参以少数民族的传说,考证出女娲和伏羲是传说中人类的始祖,两人以兄妹而为夫妇。不过,此种传说与女娲造人神话的关系,仍是值得研究的问题。

③ 《吕氏春秋·古乐》:"帝颛顼生自若水,实处空桑,乃登为帝。"

④ 吕思勉《先秦史》曾综合古籍中的神话、传说而得出结论说:"自共工至禹,水患一线相承。"

是同样的意思。如此深广的洪水渊薮，禹竟能用息土将之填塞，可见这实是一种特别的神土。大概在神话传说中治洪水非此不可。不过禹用它而获得成功，鲧却因用它时没有得到帝的批准而被杀，这也实在是不平的事。因此《天问》作者对于鲧的被杀感到难以理解，提出了"(鲧)顺欲成功，帝何刑焉"的质问。

其三，两人都曾化身为熊，只是一在死后，一在生前。《国语·晋语》："昔者鲧违帝命，殛之于羽山；化为黄熊，以入于羽渊。"是鲧在被杀后化为黄熊。《天问》则说："(鲧)化为黄熊，巫何活焉？"据唐兰《〈天问〉"阻穷西征"新解》所考，这两句是问：鲧化为黄熊后，巫是怎么使他复活的呢？可见鲧后来又复活了。又，《淮南子》记：禹治洪水时，要打通轘辕山，他就化身为熊，以从事这一繁重的劳动。有一次他妻子涂山氏来送饭，"见禹方作熊，惭而去。至嵩高山下，化为石"。其时涂山氏已怀孕，禹就对她所化的石说："归我子。"于是石头朝北的一方裂开，生下了他们的儿子启①。

比较起来，在我国早期的神话传说的人物中，鲧、禹的事迹是要算多的；在这方面可与鲧、禹比肩的是后羿。鲧、禹是治水的英雄，后羿则是抗旱的英雄。

> 逮至尧之时，十日并出，焦禾稼，杀草木，而民无所食。猰貐、凿齿、九婴、大风②、封狶、修蛇皆为民害。尧乃使羿诛凿齿于畴华之野，杀九婴于凶水之上，缴大风于青丘之泽，上射十日而下杀猰貐，断修蛇于洞庭，擒封狶于桑林。万民皆喜，置尧以为天子。(《淮南子·本经训》)

巨大的旱灾导致了各种凶猛的禽兽的横行，后羿不仅杀死了这些禽兽，而且"上射十日"，从根本上解决了旱灾问题。不过，《淮南子·本经训》所记，只是故事的梗概，有些具体情节被删略了。例如，从《天问》中的"羿焉弹日，乌焉解羽"、"冯珧利决，封狶是射，何献蒸肉之膏，而后帝不若"等句，可知后羿射日时，把日中的乌也射死了(根据古代神话，日中有蹲着的、三只脚的乌鸦③)；他擒封狶，也是先射后擒的，擒获后又把它杀死，并以其肉和脂膏献给天帝，但天帝却并不喜欢。

在上引的《淮南子·本经训》这段记载以外，羿还有一些其他的事迹。《山海经·海内经》说，是上帝派遣羿来扶助下方的，并赐给他红色的弓和白羽箭④，所以他为下民去除各种灾难。另据《天问》及《淮南子》，他不但解决了

---

① 今本《淮南子》无此记载，见《汉书·武帝本纪》颜师古注引。

② "大风"即"大凤"，是一种凶猛的大鸟。

③ 见《淮南子》、《春秋元命苞》等书。

④ 《山海经·海内经》原文作"帝俊赐羿彤弓素矰，以扶下国"。帝俊是传说中东方殷族所奉祀的上帝。

旱灾，也与水患斗争。唐尧时河伯"溺杀人"，羿就射瞎了他的左眼。但对雒水女神却很好，娶她为妻[1]。

说到羿的妻子，人们就会想到嫦娥。据《淮南子·览冥训》及高诱注，后羿从西王母处得到不死之药，他的妻子嫦娥把药偷吃了，就飞升到月宫。这是我国很有名的神话，但不知其与羿妻雒嫔为同一神话的两个阶段(可能是羿先妻雒嫔、后娶嫦娥，但也可能是在嫦娥奔月后又妻雒嫔)，抑或为彼此独立的两个神话，今天已无从考知了。

总之，羿在我国也是事迹众多的少数英雄之一，这同样反映了先民对他喜爱的程度。

从上述介绍，可以得出如下的结论：我国的早期神话虽然并不发达，但却具有显然不同于世界著名的希腊神话的特色。第一，这些神话人物(或具有神话色彩的传说人物)除极个别的以外，都是为民除害的英雄。至于个人的利害得失，他们并不挂怀。禹在父亲鲧受到不公正的处分以后，仍然全心全意地治水，甚至不惜化身为熊，以致妻子变而为石。羿在妻子嫦娥奔月以后，既不千方百计地去把她追回来，也没有任何报复行为，至多另外娶了一个妻子——雒嫔。这与奥林匹斯山上诸神的斤斤于个人恩怨甚或沉溺情欲成为鲜明的对照[2]。第二，中国神话对既存秩序持肯定态度。无论天上的帝(例如赐羿弓箭的帝俊)或人间的帝(例如命羿除害的尧)都关心民众，为民造福。对鲧的处分虽似过重，但仍重用其子禹，而且鲧最后也复活了。至于为害人群的共工，则终于自食恶果[3]。换言之，中国神话中的既存秩序是合理而有益的，因而并无受歌颂的反抗的英雄。希腊神话中的主神宙斯却颇有荒唐的行为，甚至到人间去偷情，他的妻子——天后赫拉又很妒忌，不但迫害宙斯的情人，甚至迫害其后裔。普罗米修斯窃火与人类，这本是为民谋利益的好事，但宙斯却因此而把他锁在高加索山崖，由神鹰每天去啄食他的肝脏，夜间伤口愈合，天明再啄。

---

① 《天问》原文为："帝降夷羿，革孽夏民。胡𬙊夫河伯，而妻彼雒嫔？冯珧利决，封狶是𬙊……"王逸《楚辞章句》及洪兴祖《楚辞补注》都以为"夷羿"是夏时的诸侯有穷羿；洪兴祖并说"𬙊河伯，妻雒嫔"的为"尧时羿"，"革孽夏民，封狶是𬙊"的为"有穷羿"，意为《天问》误合两个羿为一人。按，现代学者已有人指出，此"夷羿"即"尧时羿"，也即后羿，是。"夏民"犹言"下民"，非指夏朝之民。夷，大。"革孽"，犹言更生，"孽"通作"蘖"("孽"可通"蘖"，见《说文》"孽"字段注)，"蘖与萌芽同义"，见王念孙《广雅疏证·释诂》。羿擒封狶事见上引《淮南子》。彼言"擒"，此言"𬙊"，盖射而擒之耳。

② 奥林匹斯(Olympus)是希腊东北部的一座高山，希腊神话中的诸神都居于该山山顶。关于希腊神话中诸神的行为，可参看《伊利昂纪》、《奥德修纪》及古希腊悲剧作家埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》等作品。

③ 《淮南子·原道训》："昔共工之力，触不周之山，使地东南倾。与高辛争为帝，遂潜于渊，宗族残灭，继嗣绝祀。"按，高辛为颛顼之子。是共工不但与颛顼争为帝，且又与高辛争为帝。

普罗米修斯始终不屈。后得希腊神话另一英雄赫拉克勒斯的解救，始得脱难。而赫拉克勒斯也是不断遭受天后赫拉迫害的、富于反抗性的人物。可见在希腊神话中，既存秩序不尽合理，因而反抗性的英雄备受歌颂；而这也显然与中国古代神话异趣。

两相对照，我们可以看出在中国早期神话中，就已渗透了重群体而轻个体的意识，并且这种意识是与肯定既存秩序联系在一起的。

最后简单地说一说我国神话是否发达的问题。在上世纪的二三十年代，我国的著名学者（例如鲁迅等）都断定我国古代神话并不发达。在五十年代较大规模地批判“民族虚无主义”之后，对以前的有些见解重新思考，有的学者认为我国古籍中提及神话的不少，不能算不发达，只是没有加以汇集，是以日渐散佚。但就现存古籍中的神话来看，远不能形成诸神的谱系；就各个具体的神话来看，也没有前后连贯的矛盾冲突和较丰满的思想感情，连外形的交代也很少；诸如希腊神话中赫拉克勒斯那样完成十二项英雄业绩、而且其业绩具有相当丰富而生动的内容的人物，在我国早期神话中就没有。所以，鲁迅等人断言我国的古代神话不发达[①]，确是有其依据的。这不是我国民族的耻辱，而是显示了我国民族文化很早就形成的特色：重实际而轻玄想。

① 见鲁迅《中国小说史略》。

第二章　西周至春秋时期的诗歌

中国有文献可征的时代是从商开始的，但有文学作品留下来却大致始于西周。也许有个别作品实际上产生于殷末，但后世已无从辨认，只好一概作为西周作品来看待。

周及其以前的商都是诸侯联盟的时代，周天子乃是联盟的首领。在一般情况下，诸侯对天子承担一定的义务；但在统治自己的诸侯国方面，他们不受天子的干预。周原来建都于镐(今陕西长安县西北)，周幽王十一年(前771)，申侯——诸侯国申的统治者——引西夷、缯人、犬戎兵攻幽王；幽王被杀。次年，其子平王迁都于雒邑(今河南洛阳市洛水北岸)，史称东周；而称其以前为西周。东迁以后，周天子名存实亡，已起不到诸侯联盟首领的作用。不过，在东周的前半期，即历史上所谓的春秋时期(前770—前477)，诸侯国的领袖中还有一些人在尊崇天子的名义下，依靠自己国家的力量，在一定范围内承担起诸侯联盟首领的任务。在这以后，诸侯国就完全凭借自己的实力相互争夺，对东周统治者连名义上的尊崇都没有必要了。从周元王元年(前476)起，我国就进入了战国时代。

我国现存的最早文学作品是诗歌。我国第一部诗歌总集《诗经》所保存的诗即作于西周至春秋时期(个别也许作于殷末)。此外在《周易》中可能有一些西周甚或更早时代的类似歌谣的作品，如“鸣鹤在阴，其子和之。我有好爵，吾与尔靡之”(《中孚》九二)之类，但一则这些作品的具体时代无法确定，再则它到底是一首完整的歌谣抑或仅是一首歌谣中的一部分也难以判断；所以，研究西周至春秋时期的诗歌只能以《诗经》为依据，并尽可能地从中寻找发展的脉络。

第一节　西周至春秋的诗歌总集——《诗经》

《诗经》本只称为《诗》。因为它很受到以孔子为首的儒家学派的推崇，汉

代从武帝起独尊儒学，它也就被作为儒家经典之一，称为《诗经》。它分为《风》、《雅》、《颂》三部分。据《毛诗序》解释，《风》有“风化”、“风刺”之义，是在上者对下进行教化，在下者对上进行谏诫、讥刺的作品；《雅》是“正”的意思，所收为“言王政之所由废兴”的作品；《颂》是对统治者的颂歌，并用于祭祀、祈祷，所谓“美盛德之形容，以其成功告于神明者也”。后世研究者对《毛诗序》关于《颂》的解释一般无异议，但有所补充，如阮元认为《颂》在演奏时是配合舞蹈的(《释颂》)，王国维认为“《颂》之声较《风》、《雅》为缓”(《说周颂》)。至于《风》，则既无教化意味、又非“风刺”之诗不少，《毛诗序》的说法显然不符合实际，故后世研究者多取“风”为“风土”之意，信从朱熹之说，以为《风》所收为“民俗歌谣之诗”(《诗集传》)。“雅”虽有“正”的意思，但因“政”也可释为“正”，《毛诗序》就进而释“雅”为“政”，并把《雅》定义为关于“王政”的作品，未免过于迂曲，现代研究者一般不取此说；但《雅》的含义究竟是什么，目前也尚无一致意见。较稳妥的一种说法，是据《荀子·王制》“使夷俗邪音不敢乱雅”之语，释“雅”为“正声”；因《雅》所收皆为西周王朝所在地——即所谓“王畿”——的作品，故奉为正声①。但《雅》又分为《小雅》、《大雅》，若据此说，则区别“小”、“大”的依据又何在呢？对此尚无圆满解释。有人认为是依据其应用场合和音乐特点的不同，但《小雅》和《大雅》中都有若干批评时政的诗，很难说它们的应用场合有什么分别。至于两者的音乐特点，现仍毫无所知，更难辨其异同。

现今所见《诗经》共三百零五篇，另有《小雅》中的六篇有目无诗。其中《风》分为《周南》、《召南》、《邶风》、《鄘风》、《卫风》、《王城风》(《毛诗序》称之为“王风”；此据郑玄《诗谱》)、《郑风》、《齐风》、《魏风》、《唐风》、《秦风》、《陈风》、《桧风》、《曹风》、《豳风》，共十五类。《周南》、《召南》为周的“南国”(犹言南方的疆土)之诗。其地于周初属周公旦、召公奭分管②，故分别称为“周南”、“召南”。至其地域，实远至今湖北省的江、汉流域(在汉水流域原有不少与周同姓

---

① 在上海博物馆所藏战国楚竹书《诗论》中，“雅”不称“雅”而称为“夏”，且有“少夏”之称(当即指“小雅”)。古代“雅”、“夏”可以通假，“小”、“少”义亦相通。然而，是“雅”为“夏”的通假字抑或“夏”为“雅”的通假字却又是问题。倘若“雅”为正字，则古今学者对《诗经》中“雅”的研究自仍不受影响；倘若“夏”为正字，那么，“夏”有“大”义，西周王畿地区的诗乐较其他邦国、地区的更为重要，故称之为“夏”，自也合于情理。但何以要分“少夏”、“大夏”则仍有待于进一步研究。

② 《诗经·大雅·崧高》：“亹亹申伯，王缵之事。于邑于谢，南国是式。王命召伯，定申伯之宅。”此为周宣王时诗，所言“召伯”，当为周初召公奭的后嗣。“谢”在今河南南阳市东南。可知周初命周公、召公分治南国的制度，至周宣王时仍继续维持，故在南国“定申伯之宅”，而必须下命令给召伯。

的小国，后来大抵被楚吞并[1]），也含有河南汝河流域的地区。《王城风》为东周政府所在地雒邑一带的诗歌。余均为诸侯国之诗，“卫”、“郑”、“齐”、“秦”等均为诸侯国名。故《风》又称《国风》[2]。《雅》分为《小雅》和《大雅》，均为西周时王畿之诗。《颂》分为《周颂》、《鲁颂》、《商颂》三部分。《周颂》为西周王朝的颂歌。《鲁颂》为春秋时歌颂鲁僖公的作品。《商颂》出于春秋时的宋国，是祭祀成汤、中宗、高宗等商代先王之诗，并歌颂他们的功德；因为宋的统治者是商王的后裔。

就《诗经》的这三百零五篇作品来看，其中既有统治阶层的诗，包括统治集团举行祭祀及其他重大仪式时的乐歌，也有众多民间歌谣。其创作时代早的为周初甚或殷末，晚的为春秋中叶，前后共五百多年。其诗篇所出之地，包括今陕西、山西、山东、河南、湖北等地区，十分广大。那么，这些诗歌是怎么收集起来，又如何编辑成书的呢？

大致说来，这些作品是先集中到周王朝的有关机构，加以整理，配置音乐，再推广到有关诸侯国的[3]。汉代人认为周王朝派有专门的采诗人，这些诗歌就是他们采集所得（见《汉书·食货志》及《艺文志》、《公羊解诂》等），但后世也有人据《荀子·王制》“天子五年一巡守，命太师陈乐以观民风”之语，认为是天子巡狩时由诸侯国所献。这两种说法都不尽合理[4]。

推想起来，《周颂》和《大雅》、《小雅》中周王朝举行祭祀和其他重要仪式时演奏的乐歌自是特意命人制作，并由乐官加以保存的；一些有重大政治意义和歌颂君明臣贤的诗，也可能在当时就配乐并交乐官保存，那些批评时政的诗，虽不为最高统治者所喜欢，但也许会受到统治阶层中非主流派的重视，有的就因此而得以留存，等到现政策的推行者遭到失败，这些作品也就有可能受到普遍的赞赏并配乐歌唱。所以，《周颂》和二《雅》之集中于周室，是用不到经过采诗、献诗之类手续的。《国风》中的《豳风》，为豳地之诗，豳与周室关系密切，故

---

① 见《左传·僖公二十八年》。

② 在上海博物馆所藏战国楚竹书《诗论》中有“邦风”之称却无“国风”之名；其称为“国风”，当是刘邦为皇帝后“邦”字必须避讳，所以汉代人就称之为“国风”了。后世即沿用此一称呼。

③ 据《左传》所载，襄公二十九年吴公子季札来到鲁国时，“请观于周乐”，获得同意，乐工为他歌唱了《诗经》的《国风》、《小雅》、《大雅》和《颂》（当指《周颂》——引者）。由此可见，这些作品都是配乐演唱的，当时的诗歌与音乐仍然密切联系而不可分离；而《诗经》诸篇既称“周乐”，自是周的乐官为之配乐，所以它们必然先集中于周室，再由周室于配乐后将它们颁发给一些国家。鲁国是周公之后，与周室关系亲密，故能得到“周乐”；吴在当时被视为蛮夷，不可能有此光荣，季札只能在访问鲁国时提出“请观于周乐”的请求了。

④ 崔述《读风偶识》卷二《通论十三国风》对“采诗”说提出过尖锐、有力的质疑。至于“献诗”说，则周自东迁后，统治力量衰弱，即使西周原有“天子五年一巡守”的制度，东周也已无力实行，更不可能到秦这样遥远的国家去巡狩，那么《秦风》等诗又是怎么来的？

西周时能得《豳风》七篇。至于其他地区的诗，因关系无如此之密，相隔又远，只能藉偶然的机缘陆续得到一些，是以在整个西周时代，所得甚少。倒是周室东迁以后，建都于雒，与中原地区的诸侯国交往方便了，故所得各国之诗反而远超西周时。换言之，周室之得到诸侯国诗，恐并无采诗、献诗之类的制度保证，是以五百余年所得仅一百五十篇(《王城风》不计在内)。

不过，把《诗经》编成目前的样子的，大概是鲁国人。从《左传》中鲁国乐工为季札歌唱"周乐"的记载来看，"周乐"的《颂》实只有《周颂》而无《鲁颂》、《商颂》①。《诗经》若由周的乐官或其他人员所编定，就不会有《鲁颂》和《商颂》。而且，《鲁颂》所颂的是春秋时的鲁僖公。鲁在春秋时至多算得上中等国家，僖公也至多算是中等的君主，把歌颂鲁僖公的诗与歌颂周的文、武、成王诸人之诗皆列于《颂》，实属拟于不伦；将春秋时秦、齐等大国的诗列于《风》，而独将鲁诗列于《颂》，亦非事理之平。所以，只有《诗经》为鲁国人所编定，这种现象才解释得通。何况鲁国本有十五《国风》、《小雅》、《大雅》和《周颂》诸篇的歌词，具备编定《诗经》的条件。

那么，《商颂》又是怎么回事呢？汉代的《诗经》研究者对它的时代有两种对立的意见，一种认为它是商代的诗，一种认为它是春秋时宋国大夫正考父所作。经清代很多学者的多方考证，以后一说为是(参见王先谦《诗三家义集疏》)。正考父为孔子的祖先。陈奂《诗毛氏传疏》认为《诗经》之有《商颂》是孔子收录的，这也颇有可能。因为《诗经》纵使非孔子所编，但也经过他的整理、刊定②。

然而，《诗经》所收作品的时代既达五百年之久，为什么作品却只有三百多篇呢？所以，《诗经》中所收之诗当非这五百年中所产生的全部作品。《史记·孔子世家》中说："古者《诗》三千余篇，及至孔子，去其重，取可施于礼义，上采契后稷，中述殷周之盛，至幽厉之缺——始于衽席，故曰《关雎》之乱以为《风》始；《鹿鸣》为《小雅》始；《文王》为《大雅》始；《清庙》为《颂》始——三百五篇。

---

① 这一记载于季札对《风》、《雅》各部分的评论都记得很清楚，如季札对两个或三个部分评价相同，合在一起评论，对某些部分没有评论，也予载明。关于《颂》，该记载却只是说："为之歌《颂》，曰：至矣哉！……"倘"周乐"中的《颂》就有《周颂》、《鲁颂》、《商颂》三部分，即使季札对它们的评价相同，该记载也当作"为之歌《周颂》、《鲁颂》、《商颂》，曰……"故知当时的"颂"实只《周颂》，是以不必分列。又因其所歌者本为"周乐"，故其所谓《颂》自是《周颂》，不必再为标明。

② 据《史记·孔子世家》载：古者诗本三千余篇，孔子加以删削而存三百五篇；这意味着今本《诗经》是孔子所编定的。郑玄《诗谱序》则说："孔子录懿王、夷王时诗，讫于陈灵公淫乱之事，谓之'变风'、'变雅'。"这也意味着《诗经》中至少有一部分诗为孔子所编录("变风"、"变雅"指《诗经》中产生于衰乱之世的作品)。后世否定孔子删诗说的研究者如朱熹等，对《诗经》经孔子重新整理、刊定这一点也并不否定。

孔子皆弦歌之，以求合《韶》、《武》、《雅》、《颂》之音。"现代学者受宋段昌武《毛诗集解》和清赵翼《陔馀丛考》等的影响，多不信此说。但在近些年发现的战国楚竹书中，却有两篇《诗经》以外的作品；又有三十九篇曲目，其中一篇名《硕人》，与《诗经》中的《卫风·硕人》同名。这些曲应该都有歌词——诗篇，所以，除《硕人》以外的三十八首歌词的内容已经亡佚了①。《孟子·离娄下》说："王者之迹熄而诗亡，诗亡而后《春秋》作。"可见孟子已不知道在《诗经》之后还有诗歌流传下来了。所以，见于战国楚竹书以外的两篇诗和三十九篇曲目中除《硕人》以外的三十八篇当都是《诗经》同时代的作品。仅仅依据战国楚竹书，就可知道在《诗经》时代还存在过四十篇为《诗经》所不收的诗，那么，说《诗经》时代所产生的诗绝不止三百篇自是毫无疑义的事。至于到底有多少篇，未保存于《诗经》中的诗是否为孔子所删，今天已无可究诘了。

还应说明的是：《诗经》的成书虽晚至春秋时期，收入《诗经》中的有些作品却早已在一定范围内流传并产生了较大的影响，例如，《小雅·小弁》末章："莫高匪山，莫浚匪泉。君子无易由言，耳属于垣。无逝我梁，无发我笱。我躬不阅，遑恤我后！"所说的是：作者已为"君子"所弃，但犹谆谆嘱咐君子"无易由言"；既而想到自己已不为"君子"所容，又何暇顾及"君子"今后的所为。其最后四句也见于《邶风·谷风》。两者之间当有承袭关系。而就《小弁》来看，"无逝"两句在此章中既与其上下文不相贯联，与全篇亦无联系。《邶风·谷风》所写则为妇人被丈夫弃逐后的思想感情，她对家中的一切仍然恋恋不舍，所以希望不要去动她设下的鱼梁和鱼笱；但接着就意识到自己既已被弃，这种希望实属多余。可见这四句在《邶风·谷风》中是很自然而和谐的，当为该诗所原有；《小弁》则是袭用，类似于后世的用典。又如《小雅·出车》中的"喓喓草虫"六句，实取自《召南·草虫》，唯将《草虫》中的"亦既见止"一句改为"既见君子"而已。至于《小雅·谷风》的第一二章显为《邶风·谷风》诗意的深化，《郑风·野有蔓草》在构思上曾得益于《小雅·蓼萧》(这些均将在下一节中具体加以分析)。这都可见《诗经》中有些作品早已在其流传过程中对后来也被收入《诗经》的另一些作品发生了影响。其发生的过程，大致是这样的：当诸侯国的诗歌流传到王畿时，就受到该地贵族及乐官的重视，有时并作为自己创作的借鉴；当王畿所有的诗歌(包括从别处传入的)配上音乐成为所谓"周乐"而传到诸侯国时，情况同样如此。《小弁》、《出车》、《小雅·谷风》所受到的影响代表了前者；《野有蔓草》所受的影响则是后者的代表。所以，无论是诸侯国的诗歌传进王畿抑或"周乐"传到诸侯国都是在漫长时期里逐渐进行的，诗歌

① 参见上海博物馆藏《战国楚竹书》(四)所收《采风曲目》和《逸诗》二篇及有关说明。

创作方面的相互影响也是在漫长时期里不断发生的。

由于《诗经》中的许多诗歌本是在一些重要场合配合音乐演奏的，周王朝及各诸侯国的贵族对这些作品必须熟悉。据汉代学者的研究，《诗经》中时代最晚的作品为《陈风·株林》，约产生于陈灵公十五年（前599）或稍前一些；后来的研究者则认为《诗经》中还有比《株林》更晚的作品。而从《左传》来看，早在公元前六一三年陈灵公即位以前，《诗经》中有些作品尚未问世，也即《诗经》尚未最终成书，各国诸侯聚会时就已在“赋”有关作品了，如鲁文公三年（前624）有“赋《菁菁者莪》”的记载，文公四年与七年分别有“为赋《湛露》及《彤弓》”、“为赋《板》之三章”等记载，这些诗后来都收入《诗经》。正因《诗经》中的作品原来就具有很大的重要性，所以，《诗经》成书以后便成了对贵族培养政治能力和提高文化、道德素养的教材。孔子说：“小子何莫学夫《诗》?《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨；迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名。”（《论语·阳货》）就透露了其中的消息。“兴”是“感发志意”（据朱熹《论语集注》），即使人受到感动、启发而志向高尚，“观”是“观风俗之盛衰”（见何晏《论语集解》，下同），“群”是“群居相切磋”，“怨”是“怨刺上政”，也即以《诗经》中批评时政的作品为楷模，把“怨”限制在一定的范围内。而这一切都是为了“事父”、“事君”。此外，孔子还说过“不学《诗》，无以言”（《论语·季氏》）和“诵《诗》三百，授之以政，不达；使于四方，不能专对；虽多，亦奚以为”（《论语·子路》）之类的话，都可与上引的言论相参看。总之，当时对《诗经》的看法与今天的把它作为文学作品是很不一样的；而战国楚竹书中《孔子诗论》对《诗经》中作品的阐释（见本编《概说》），则正与春秋战国时期阐释《诗经》的基本倾向相一致。

到了汉代，经学研究者分为今文经学和古文经学两派。由于秦始皇焚书坑儒，禁止民间收藏《诗》、《书》等著作，有些学者就把一批经书的原文及其解释记在脑里。汉王朝建立后，他们把记得的经文和解释用当时的文字写出来教授学生，就是今文经学派（也称经今文学派）。也有些经书因隐藏得好，在秦时未被发现及烧毁，在汉代重现于世，有些学者根据此种经书来研究和教授学生，就被称为古文经学派或经古文学派，因为这类经书是用古文（实为战国时秦国以外的国家所使用的文字，即六国文字）书写的。《诗经》的今文学派，有汉代鲁人申培所传的《鲁诗》、齐人辕固生所传的《齐诗》和燕人韩婴所传的《韩诗》，合称“三家诗”；古文学派则为鲁人（一说河间人）毛亨所传的《毛诗》。三家诗后来亡佚了①，流传至今的为《毛诗》。

---

① 清代学者对三家诗作了很多辑佚工作（以王先谦的《诗三家义集疏》流传最广），所以我们还可知道其若干内容。

然而，无论今文学派还是古文学派，都把《诗经》作为政治、伦理的工具，正如古文学派的《毛诗序》(也称《诗序》)曾明确提出的："故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。"那么，怎么发挥诗的这种作用呢？《毛诗序》说："故诗有六义焉：一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。"其关于"风"、"雅"、"颂"的解释已见上文，那就是要有"风化"、"风刺"的内容，要"言王政之所由废兴"，要歌颂统治者的"盛德"、"成功"。而且，在"风刺"和"言王政""废兴"之时，决不能违背"礼义"。《毛诗序》在这方面提出了"变风变雅"的概念："至于王道衰，礼义废，政教失，国异政，家殊俗，而变风、变雅作矣。"可见"变风"、"变雅"乃是在衰乱之世所写的进行"风化"、"风刺"和评论"王政"的诗篇。在那样的时代，人们自难免感到悲愤，如任其发泄，有可能违反纲常，危害统治，是以《毛诗序》提醒说："变风发乎情，止乎礼义。"在那样的时代写诗尚且要以"礼义"自律，更何况在平时！至于"六义"中的"赋"、"比"、"兴"，《毛诗序》没有对它们作具体解释，汉代著名经学家郑玄则说："赋之言铺，直铺陈今之政教善恶。比，见今之失，不敢斥言，取比类以言之。兴，见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之。"(《周礼·大师注》)换言之，"赋"、"比"、"兴"都是表现政治内容的手法。这样，"六义"就成为促使诗歌为政治、伦理服务的一项完整的规定。后世的文学家在要求诗歌具有政治内容和批判作用时，就往往强调"六义"和"风雅"、"比兴"。唐代白居易、宋代梅尧臣等人的诗论是其典型的例子。

但另一方面，郑玄不但指出了"赋"原是"铺"(铺陈)的意思，而且又引郑众的话说："比者，比方于物也；兴者，托事于物也。"则"赋"、"比"、"兴"实是三种具体的写作手法，用来表现政治内容固然可以，用来表现别的内容又何尝不可？就这一点说，"赋"、"比"、"兴"概念的提出，对总结《诗经》的艺术经验也是有贡献的。

第二节 《诗经》中的西周前期作品

《诗经》中的西周作品，包括《豳风》、《小雅》、《大雅》和《周颂》；在《周南》、《召南》以及《邶风》中有些作品也出于西周。产生于西周后半期的作品，较之前半期的已有所发展，所以分为两个阶段来介绍。

产生于西周前半期的，为《豳风》、《周颂》的全部与《雅》的一部分；另有一些诗篇如《周南·芣苢》等当也为西周前期之作。

这些作品都是抒情诗。就内容来说，一小部分是人们在生活中的感受，大

部分是西周王朝用于祭祀及其他重要仪式的乐歌，包括对西周统治集团及其祖先的歌颂、对神及祖先的祈祷或感恩，也含有统治阶层对人们提出的要求和愿望。

西周前期的《风》诗

西周前期抒发人们生活感受的诗，均见于《国风》。它们有的非常简单，仅仅是某种情绪的发摅，但有些已涉及人们的痛苦遭遇，倾诉了由此所萌生的较为复杂的感情。代表前者的是《周南・芣苢》，代表后者的有《豳风》的《七月》、《东山》、《破斧》和《召南・草虫》等。

《周南》与《召南》是同时代、同类型的作品，《左传》记载襄公二十九年季札观周乐的情况说："为之歌《周南》、《召南》，曰：'美哉！始基之矣，犹未也；然勤而不怨矣！'"从这一评语中，可知季札是把《周南》、《召南》看作一个单元的，而且认为那是周王朝奠基时期的诗歌。这是我国历史上最早出现的对于"二南"的阐释。其后《毛诗序》及郑玄《诗谱》把"二南"作为周文王、武王时期的诗，与季札的"始基之矣"之说实在是一致的。三家诗把《关雎》作为周康王时期的诗，也属于西周前期。后人在没有充分证据的情况下实不宜轻易推翻此等记载。不过《毛诗序》把其中的许多作品说成是写"后妃之德"、"后妃之志"等等，却与诗意不符。"五四"以后的有些研究者因反对《毛诗序》对"二南"诗旨的此类解释，连带将作品的产生时代也拉到了东周。主要是说"二南"中的有些作品在艺术上已较成熟，不像是西周的作品。也有研究者不完全同意这种看法，认为"二南"中既有西周的诗，也有东周的诗。由于艺术上是否成熟的标准很难确定，何况《小雅・出车》已在用《召南・草虫》的诗句①，足见"二南"中的有些作品在西周时确已经出现，把"二南"完全作为东周的诗似乎并不妥当；把其中的一些属于东周，也缺乏充分的依据。至于《周南・芣苢》，更难以其艺术上已较成熟的理由而否定其为西周的诗。

> 采采芣苢，薄言采之。采采芣苢，薄言有之。
> 采采芣苢，薄言掇之。采采芣苢，薄言捋之。
> 采采芣苢，薄言袺之。采采芣苢，薄言襭之。

全诗三章，每章四句。各章之间大同小异，在《诗经》中是常见的现象。但在每章的短短四句之间，其前两句和后两句也如此地大同小异，却仅有这一篇。整

① 参见上一节及下文。

首诗说的是采芣苢的过程①，几乎是机械的交代，就其言语的义蕴来看，虽然具有直观性，却无诗意可言。但如在一定的环境中歌唱起来，当仍能产生某种美感。清代方玉润《诗经原始》说：读此诗时，“恍听田家妇女，三三五五，于平原绣野、风和日丽中群歌互答，馀音袅袅，若远若近，忽断忽续。”其实，《芣苢》本身是引不起这种联想的，但当它在如方氏所说的那样美丽的自然环境中由“田家妇女”“群歌互答”地唱出来时，大概也颇动听。由此可见，早期的诗歌可以仅仅靠其节奏——音乐性来打动人，正像“举重劝力之歌”的“邪许”之声在一定条件下也会给人以振奋之感一样。总之，今天尚难以否定《二南》为西周的“始基之矣”时期的诗，《芣苢》则是其中的一首素朴的歌。

与《芣苢》这样的情绪抒发不一样，《豳风·七月》具有比较丰富的内容。人们常称它为“农事诗”；因为其中反映了不少当时农业生产的情况。也有人称之为叙事诗，但《七月》实无故事可言②。所以，把它跟《芣苢》同样地列入抒情诗也许较为妥当。

《豳风》是豳地的诗歌，其地跟西周初期周公的关系较为密切。《七月》为周初之诗，全诗共八章。诗人是以“农夫”的身份发言的。从表面上看来，诗篇只是平铺直叙地述说其生活情况甚至自然界的情状，实际却含有感慨。第二至七章较为明显。第二章写农夫家的女孩子在春天努力采蘩，但却害怕被“公子”带回去作为媵妾，故以“女心伤悲，殆及公子同归”作结。第三、四章写“农夫”们辛勤劳动，但好的成果都要献给“公子”和“公”。第五章述说其居住条件之差，所谓“穹窒熏鼠，塞向墐户。嗟我妇子，曰为改岁，入此室处”，悲慨之意，较为显然。第六章述其食物之劣，“采荼薪樗，食我农夫”，与第五章的为“农夫”物质生活的艰辛而悲嗟是同样的情绪。第七章写“农夫”不仅要勤于农事，在农闲时期也仍要继续劳动，而且连晚上都不能闲：“嗟我农夫，我稼既同，上入执宫功！昼尔于茅，宵尔索绹。”其嗟叹之意，与第五章的“嗟我妇子”相仿。至于第八章，先述“农夫”在农闲时期还要从事凿冰、运冰等劳动，与第七章意旨相同；结尾述上层人物在“公堂”上享受“朋酒”、“羔羊”，这当然没有“农夫”的份。

不过，第一章是这样的：

> 七月流火，九月授衣。一之日觱发，二之日栗烈。无衣无褐，何以卒

---

① 第一章泛说其采取芣苢（“有”是“取”的意思）。第二章说采集的方法：把已掉在地上的芣苢拾（“掇”）起来，还没掉的摘（“捋”）下来。第三章说采集时的存放：先用一只手拉起下裳（“袺”），将芣苢置于其中；到采集结束时，把拉起的下裳系结在衣带上（“襭”），省得再用手拉住。

② 叙事诗一般应有故事，简单的如《陌上桑》，较复杂的如《古诗为焦仲卿妻作》等。

岁？三之日于耜，四之日举趾。同我妇子，馌彼南亩，田畯至喜。

“授衣”是发下衣服来之意①。代“农夫”发言的诗人对此是存有感谢之意的，所以整首诗都没有愤怒和抗议，只是对“农夫”生活的艰辛有所感慨。诗的情绪大抵是平稳的。由于是早期的诗，诗人显然还不善于驾驭这样较长篇幅的结构，以致常有枝蔓的交代②。但如上引第五章慨叹其居住之劣，第六章慨叹其食物之恶，第七章慨叹其劳动之繁重的那些诗句，还是深沉有力、令人感动的。这显然不同于《芣苢》的纯以音乐性取胜，而是以言语的义蕴来打动读者了。

同属于《豳风》、但产生时代可能略后于《七月》的《东山》与《破斧》，也是文学史上很重要的诗。它们都作于周公“东征”之后。那主要是西周统治集团的一次内部战争。这两首诗都是以“东征”归来的战士的口吻写的。他们虽然凯旋而归，但并没有多少欢欣鼓舞之情，哀伤之意却颇为明显。

我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛。我东曰归，我心西悲。制彼裳衣，勿士行枚。蜎蜎者蠋，烝在桑野。敦彼独宿，亦在车下。

我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛。果臝之实，亦施于宇。伊威在室，蟏蛸在户。町畽鹿场，熠燿宵行。不可畏也，伊可怀也！

我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛。鹳鸣于垤，妇叹于室。洒扫穹窒，我征聿至。“有敦瓜苦，烝在栗薪。自我不见，于今三年！”

我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛。仓庚于飞，熠燿其羽。之子于归，皇驳其马。亲结其缡，九十其仪。其新孔嘉，其旧如之何！（《东山》）

此诗一再强调归途的“零雨其濛”，与还乡战士的惨淡心情恰好相配。说明当时的诗歌已经注意到了情景配合的问题。第一章回忆其艰辛的军旅生活。第二章推测其家乡的荒凉破败，表现出对它的深切怀恋。第三章思念家乡的妻子，但却通过其想像中的妻子对自己的盼望、关切来体现：妻子因听到鹳鸟在蚁冢上鸣叫，知道天将下雨了③，正在途中的丈夫行程会更艰苦，夫妻的重聚也会延缓，是以在室中长叹。这种较细致的心理活动所显示的乃是他对妻子

① 为什么要“授衣”给“农夫”？这是否意味着当时还是奴隶社会，“农夫”就是奴隶？这些都还有待于进一步研究。

② 如第五章本是慨叹“农夫”居室的陋劣，但其前半章却大写“五月斯螽动股，六月莎鸡振羽。七月在野，八月在宇，九月在户，十月蟋蟀入我床下”。其实，这些句子里的重点只是“十月蟋蟀入我床下”一句，以说明当时已是岁暮（周历以十一月为一年的第一月；又，当时习惯于以蟋蟀入室来象征岁暮，如《唐风·蟋蟀》所说的“蟋蟀在堂，岁聿其莫”），从而引出下文的“曰为改岁”。其余都是由此句连类而及，游离于此章的主旨。我们不能倒过来说此章的主旨是写昆虫的活动。

③ 古代传说：鹳鸟在天将阴雨时就会鸣叫。

的深切的爱。第四章回忆其与妻子新婚的情景，这是诗中唯一带有欢乐色彩的部分，但结句却是："其新孔嘉，其旧如之何！"——今天的妻子怎样了呢？这就又已隐含忧惧。

《东山》较之《七月》在艺术上具有明显的进步。题旨明确，诗意集中，层次也较分明，且已有较细的心理活动。"比"的手法的运用也值得注意。"蜎蜎者蠋"两句，以蚕比人，使战士露宿的情景较为明晰，有助于诗歌直观性的加强。而同样涉及"东征"的《破斧》在艺术手法上却与《东山》颇有不同。

> 既破我斧，又缺我斨。周公东征，四国是皇。哀我人斯，亦孔之将。

这是全诗三章中的第一章，另两章与此大同小异。唯末一句在二、三两章中分别作"亦孔之嘉"、"亦孔之休"。"嘉"为嘉美，"休"为幸福之意。是以"孔之将"的"将"意义当大致相近，释作伟大较妥。与上句合在一起，译成白话就是："可怜我们这些人呀，也是很伟大的啊！"①这是一种相当复杂的感情。周公东征在当时自然被认为伟大的事业，是以参与这一战役的"我人"也就成为"孔之将"了。但诗人及其所代表的"我人"对此并没有感到自豪、幸福，却只觉得自己可怜，在这里也就反映了民众与统治集团间的距离。

西周前期写人们在现实生活中的感受的诗篇，值得重视的还有《召南·草虫》。这是一首丈夫行役于外，妻子在家思念的诗。

> 喓喓草虫，趯趯阜螽。未见君子，忧心忡忡。亦既见止，亦既觏止，我心则降。
>
> 陟彼南山，言采其蕨。未见君子，忧心惙惙。亦既见止，亦既觏止，我心则说。

这是全诗三章中的前二章；第三章与第二章略同，唯改"蕨"为"薇"，"惙惙"为"伤悲"，"说"为"夷"而已。所谓"亦既见止"云云，并非说已经见到；而是说必须在见到之后，她的心才能放下。此诗的特点，是自然而深情。虽似平平道来，其实已运用了一些强化感情的手法，如第一章的开头两句，就有几种作用：一是点明时间，以与第二章相呼应。"草虫"鸣叫，乃系秋天；第二章的采蕨，则为春天。足见时间已过去了半年多。二是以自然景色烘托她的孤独、寂寞。

① 《郑笺》释此两句为"周公之哀我民人，其德亦甚大也。"但同书释《小雅·正月》的"哀我人斯，于何从禄"句则为"哀乎今我民人见遇如此，当于从何得天禄，免于是难?"按，此两处为同样的句式，"于何从禄"既为对"我人"的情况的说明，"亦孔之将"当同样如此。《郑笺》对《破斧》这两句的解释有误。

草虫与阜螽尚且欢乐共处，但她却只有孑然一身。三是象征她对丈夫爱情的忠贞。意谓她与丈夫的关系就正如阜螽之于草虫，她将永远跟随着丈夫而不背叛。这就是《诗经》的所谓“兴”——郑众所解释的“托事于物”。同时，此诗在说到其与丈夫的重见时，每一章都用复沓的“亦既见止，亦既觏止”，这也含有感情色彩，使人体味到其愿望的强烈；所以与之相对的“未见君子”则只有一句。

因《草虫》的有些诗句已为周宣王时的《出车》所袭取，其形成必在《出车》之前①，而且《召南》是季札所谓“始基之矣”的诗，其时代本就甚早，所以此诗也当出于西周前期。

总之，在我国的诗歌进入以言语的义蕴来抒发感情、打动人们的阶段之后，从《七月》到《草虫》所表达的都是个人的痛苦和呻吟，但又有意无意地加以克制。《破斧》的“哀我人斯，亦孔之将”，感慨虽深，但绝非剑拔弩张；《草虫》中的妇女明明是只有见到丈夫才能放心，但却不采取“只有……才……”的表达方式，从而降低了感情的尖锐程度。至于从艺术上看，它们除了跟《芣苢》同样具有直观性外，感情的表达在朝着细腻和多样的方向发展，有的作品已开始使用比兴手法，这不但有助于加强直观性，而且使作品具有某种象征意味。此等比兴手法在同时期的《雅》、《颂》中也已开始运用，并在后来的诗歌中越来越显示出强大的生命力。但在结构上，虽然《东山》已比《七月》有了进步，在其后却还要经过反复的实践才能把这种进步巩固起来并取得进一步的成果。

西周前期的《雅》《颂》

现在介绍西周前期用于祭祀和其他重要仪式的诗歌。它们均收入《周颂》

---

① 《出车》所袭取《草虫》的句子见于其第五章。现将其第四、五、六章全引如下：“昔我往矣，黍稷方华。今我来思，雨雪载途。王事多难，不遑启居。岂不怀归，畏此简书。/喓喓草虫，趯趯阜螽。未见君子，忧心忡忡。既见君子，我心则降。赫赫南仲，薄伐西戎。/春日迟迟，卉木萋萋。仓庚喈喈，采蘩祁祁。执讯获丑，薄言还归。赫赫南仲，玁狁于夷。”其第四章的前四句源于《采薇》的“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。”后三句源于《小雅·四牡》的“岂不怀归？王事靡盬，不遑启处。”其第六章的首四句，则源自《七月》的“春日迟迟，采蘩祁祁”。据三家诗，《出车》为周宣王时诗，《采薇》为周懿王时诗；《四牡》、《七月》时代更早。所以，上述雷同之处，当然不是《采薇》等诗袭取《出车》。《出车》既于其他诗篇多所袭取，则第五章之与《草虫》雷同，自以《出车》袭取《草虫》之可能性为大。而且，《出车》第五章中的这六句当是写出征将士家属对亲人的怀念，但从这六句本身的含义和上下文的联系，都很难看出这种意思；只有把它与《草虫》诗联系起来，才能理解。所以，这其实也是“用典”的性质。

和《雅》——特别是《大雅》——中。由于这些诗歌是要在一定场合使用的，自然要指派专人，按照其特定的目的来创作；换言之，无论创作者是否受到感动，都非写出来不可。所以，除了个别特殊情况以外，这些诗歌一般缺乏感情。所谓特殊情况，大致有两类：第一，诗人原来并非为此类需要而受命创作，而是因自己在现实生活中受到感动而产生了诗篇，但后来却被用做在上述场合演奏的乐歌了。第二，诗人虽是受命写作，但是对其所需歌颂的对象——例如本族的祖先——原具有相当的感情，是以作品也显出相应的感情色彩。

先说《周颂》。那是祭祀诗，大致以歌颂西周统治集团的功德为主，也祈求或感谢上天、祖先的护佑，常杂有天命思想，有时还加上对人们的告诫。但其内容一般都难以打动读者。仅个别作品感情比较真挚而强烈，如《小毖》：

> 予其惩而，毖后患！莫予荓蜂，自求辛螫。肇允彼桃虫，拚飞维鸟。未堪家多难，予又集于蓼！

此篇虽列入《周颂》，但并非为祭祀目的而写，实是周成王的自悔之词。在《周颂》中属于上文所说的个别特殊情况。据郑玄《毛诗笺》，周成王嗣位之初，相信流言而怀疑主持政事的周公，后来带头制造流言者举兵作乱，成王认识了自己的错误；本篇即缘此而作。但就诗而论，其意义实已超过了这一具体事件，而具有某种普遍性。我们在这里看到的，是对于往事的沉重的自悔自责和对于当前处境的惶惧、困惑。而这种艺术效果的获得，实与使用比、兴手法的“莫予荓蜂，自求辛螫”，“未堪家多难，予又集于蓼”等句有关。前者的意思是说，没有人挑动蜂窝来害我，是我自己去找蜂螫。这既使原先自己做错事情的过程(那本是相当曲折、不易表达清楚的)变得简单明了，一下子就给人较清晰的印象；同时那个过程也因此而超越了个别的性质，使得做错过事情而导致严重后果的人都能对这两句中所包含的痛悔引起共鸣。后者的“予又集于蓼”，是把自己比作停留在辛辣的水蓼上的鸟①，喻其处境的艰苦，而仍含有自悔之意；因为鸟是自己停到水蓼上去的。

其次介绍《大雅》、《小雅》中的西周前期作品。

在这方面最值得重视的是五篇歌咏周族始祖和先公先王的诗：《大雅》的《生民》、《公刘》、《绵》、《皇矣》、《大明》。它们分别歌颂后稷、公刘、古公亶父、周文王和武王。据《史记·周本纪》记载，这都是周族历史上具有深远影响的

---

① “集”为鸟在木上之意。蓼，水蓼，味辛辣。此处即以鸟集于蓼，喻其处境的辛苦。

人物。

五四运动以后的研究者常称这些诗为周族的史诗。但“史诗”(epic)本是由西方引进的译名①,而这些诗无论在内容或形式上都与西方的“史诗”属于不同的性质;故也有些学者改称它们为叙事诗,以免与西方的“史诗”相混(因叙事诗是中国固有的名称)。不过,这些诗是否为叙事诗也成问题。试以《绵》为例:

> 绵绵瓜瓞!民之初生,自土沮漆。古公亶父,陶复陶穴,未有家室。
> 古公亶父,来朝走马。率西水浒,至于岐下。爰及姜女,聿来胥宇。
> 周原膴膴,堇荼如饴。爰始爰谋,爰契我龟。曰止曰时,筑室于兹。
> 廼慰廼止,廼左廼右。廼疆廼理,廼宣廼亩。自西徂东,周爰执事。
> 乃召司空,乃召司徒,俾立室家。其绳则直,缩版以载,作庙翼翼。
> 捄之陾陾,度之薨薨。筑之登登,削屡冯冯。百堵皆兴,鼛鼓弗胜。
> 廼立皋门,皋门有伉。廼立应门,应门将将。廼立冢土,戎丑攸行。
> 肆不殄厥愠,亦不陨厥问。柞棫拔矣,行道兑矣。混夷駾矣,维其喙矣。
> 虞芮质厥成,文王蹶厥生。予曰有疏附,予曰有先后。予曰有奔奏,予曰有御侮。

此篇常被研究者认为是此类诗中最好的一篇,但如把它作为叙事诗,仍存在不少问题:第一,古公亶父是从什么地方迁到岐下的?为什么要迁?第二,诗中以“率西水浒”来表明其迁徙的路线,但这条水到底是什么水②?第三,据第二

① 这名词最早似由胡适引进,他原把它译为“故事诗”(见《白话文学史》),虽然并不确切,但还能显示出其题材实与“史”有别(尽管胡适自己又因此而扩大了它的范围,把《古诗为焦仲卿妻作》等也归于其中了)。后来朱光潜译黑格尔《美学》时说:“史诗在希腊文里是 Epos,原义是‘平话’或故事……”(见其所译黑格尔《美学》,商务印书馆 1981 年版第三卷下册 102 页)“平话”是中国固有的名称,其特点是有一点“史”的因头,但又可随意生发,以娱乐读者。希腊史诗的题材,就其性质来说确与“平话”有相通之处。至其形式,则陈寅恪先生于《论再生缘》中已经指出:“其构章遣词,繁复冗长,实与弹词七字唱无甚差异。”这却是不同于“平话”的。

② 关于这个问题,清代学者王引之已经注意到了。所以,他认为此诗第三句“自土沮漆”的“土”应从齐诗作“杜”,“沮”则是“徂”的误字。这样,不但可以使人理解古公亶父是从“漆”迁岐下,而且“率西水浒”指的是什么水的问题也解决了。所以,他又联系“率西水浒”说:“若上章未言漆水,而此忽言水浒,则不知为何水之浒矣。”(《经义述闻》卷六)他敏感到了此诗没头没脑地说“率西水浒”有悖常理,所以想解决这矛盾。但旧注释沮、漆为二水名并不误(“土”为居住之意),因《周颂·潜》也有“猗与漆沮”之语,《史记·周本纪》则说公刘“自漆、沮度渭”,“漆”、“沮”自是二水名。他引齐诗改“土”为“杜”既是孤证,说“沮”为“徂”之误更嫌无据。但他确已看出了此诗在叙事上的严重缺陷。

章，与他一起到岐下去的就是姜女，因而第三章所写的“爰始爰谋”也就是与姜女商量而已；但既然只是两个人，第四章所写的“迺疆迺理”等工作又怎么进行法？第六、七章所写的大规模的建筑又靠谁来承担？第四，第八章整章和第九章首两句所涉及的历史事件到底是怎么回事，从此诗本身根本看不出来；换言之，此诗对这些事件并未加以叙述。所以，从这一系列问题来看，此诗的目的显然不在于叙事，否则不会忽略到连这些重大的、关键性的事情都不予述说。

细按诗意，这实是歌颂古公亶父功绩的作品。第一章为引子，说明周族虽于初期就居于沮漆流域，但直到古公亶父之时还连房屋都没有；由此反衬出迁岐后成绩的辉煌。第二章赞美古公亶父能及早作出迁离豳地的决定，前去寻求好的居地。第三章赞美其所择之地的美好，所以既得到随去的人的赞同，问卜又很吉利。第四章赞美其在周原安定民心，采取各种有效的措施，获得豳地来的所有人的拥护。第五章赞美其建筑室屋宗庙。第六章赞美其建筑工作的深得民心，正如《毛传》所说：“言百姓之劝也。”第七章赞美其建王宫和大社，这是当时建立较严格的国家制度所必须的。第八、九两章赞美其迁岐及上述建设对周的发展的贡献。正因其立足点在于抒发对古公亶父的赞颂而非叙述事件的过程，所以，对事件本身有许多交代不清之处乃是很正常的事。换言之，将此诗视为抒情的赞美诗实在更为适当。

不仅是《绵》，《生民》等其他四篇的性质也无不如此。它们不是以外加的赞词来进行歌颂，而是将赞扬含蕴于对事情的某些环节的夸张、渲染之中。这种夸张、渲染有时体现于诗句的义蕴，如《绵》的“堇荼如饴”、“百堵皆兴”①；有时通过句子的排比和复沓来体现，例如：“捄之陾陾，度之薨薨。筑之登登，削屡冯冯。”“迺立皋门，皋门有伉。迺立应门，应门将将。”（《绵》）在我国古代，这样的排比和复沓无论在诗歌或散文里都起着强调或渲染的作用，表示作者对此所具有的强烈感情。这些手法不仅影响了《诗经》中的后来作品，而且也影响了后世的其他文学体裁。汉赋所受的影响就很明显。

此类诗篇所歌颂的对象都对周族的发展很有贡献，当时的人们——包括诗歌的作者——对他们怀有敬仰之情，所以诗中的感情都较为真实，有一种庄严、崇敬的气氛而无阿谀之感。

西周前期还有一些用于朝廷其他仪式的诗歌，如用于天子宴群臣嘉宾的《鹿鸣》、派遣使臣的《皇皇者华》、臣子赞美君主的《天保》、天子宴远

---

① 荼是苦菜，怎能如饴之甘？在当时条件下，百堵墙同时起也没有可能。这些显然都出于夸张。

方国君的《蓼萧》、宴诸侯的《湛露》等等①。这些诗歌也颇有值得注意之处。

首先，这些诗具有明显的伦理、政治的内涵。即使是用于宴饮的，也带有某种道德的色彩。例如《鹿鸣》第一章的最后两句"人之好我，示我周行"，就是要求嘉宾们示"我"以"至道"②。《湛露》第三章的"显允君子，莫不令德"，也是在间接要求与会的君子具有"令德"。至于那些直接涉及政治行为的诗，更洋溢着对西周政权及君主的忠荩。例如：

皇皇者华，于彼原隰。駪駪征夫，每怀靡及。

我马维驹，六辔如濡。载驰载驱，周爰咨诹。（《皇皇者华》第一、二章）

天保定尔，以莫不兴。如山如阜，如冈如陵。如川之方至，以莫不增。……

如月之恒，如日之升。如南山之寿，不骞不崩。如松柏之茂，无不尔或承。（《天保》第三、六章）

《皇皇者华》写使臣奉命而出，只怕不能及时完成使命，是以不停地驰驱，以便周到地为天子咨询善道。作品明显蕴含着忠于所事的精神。《天保》的上引两章则极力祝颂天子的福寿，以显示臣子的忠爱之心。其政治、伦理内涵都极明显。

其次，这类诗歌大量运用比兴手法，不但形成了一种与诗人的感情颇为协调的气氛，也增强了诗的直观性。如《天保》中的山阜、冈陵、涨溢的川流、日月、松柏等一系列事物，给予人的感觉是高大与永恒，这既充盈着诗人对君主的景仰之情，又较形象地体现了他所希冀的君主的无穷福寿。

再次，在这些诗歌中可以看到一种含蓄与委婉的表达方式。如《皇皇者华》，乃是天子派遣使臣时所演奏的乐歌，其时使臣尚未踏上征途，他们在出使途中究会如何表现实是未知数，因而诗中的"每怀靡及"、"载驰载驱"等全都是事先对他们提出的要求；而从诗本身来看，却像是在赞美他们已经做到了这些。这就使上述要求成了含蓄的暗示，毫无命令、训诫的色彩。《湛露》的赞美与宴者"莫不令德"等等也都是同样的含意。这大概是为了不使人产生居高临

---

① 郑玄《诗谱》谓《小雅》中自《鹿鸣》至《菁菁者莪》十六首皆为周文王至成王时诗，其说虽未必尽确，但也不当一无根据。故除另有证据可以证明其误者以外，一般视为西周前期的诗。《皇皇者华》等篇均在此十六首内。

② 释"周行"为"至道"系据《毛传》。《郑笺》以为"示我周行"的"示"应作"寘"，此二句是说"人有以德善我者，我则置之于周之列位"。说较迂曲。但纵据《郑笺》，这两句的政治、道德内容也很明显。

下的感觉，也就是出于所谓的谦虚；在一个崇群体、抑个体的社会里，“谦虚”正是人们必须遵守的道德原则。

以上两点——比兴手法和含蓄——也是《诗经》中后来许多作品的共同特色。

第三节 《诗经》中的西周中、后期作品

《诗经》中的西周中、后期作品，与西周前期的相比有较明显的进步。它们主要见于《小雅》和《大雅》；保存于《国风》中的虽然数量不多，但就其进步意义来说，却并不弱于《雅》诗。

西周中、后期的《风》诗

西周中、后期的《风》诗，其个人色彩较前期有所增加。一方面是个人的生命意识的萌发，其代表作为《唐风·蟋蟀》、《山有枢》、《秦风·车邻》；另一方面是从个人出发的抗议开始出现，虽然颇为微弱，其代表作为《邶风·谷风》。

《蟋蟀》和《山有枢》是《唐风》的第一、二两篇，据郑玄《诗谱》载，《唐风》始于西周“共和”时期（前841—前828）的晋僖侯时；此两诗就是那时所作①。

> 蟋蟀在堂，岁聿其莫。今我不乐，日月其除。无已大康，职思其居。好乐无荒，良士瞿瞿。
>
> 蟋蟀在堂，岁聿其逝。今我不乐，日月其迈。无已大康，职思其外。好乐无荒，良士蹶蹶。（《蟋蟀》第一、二章）
>
> 山有枢，隰有榆。子有衣裳，弗曳弗娄。子有车马，弗驰弗驱。宛其死矣，他人是愉。……
>
> 山有漆，隰有栗。子有酒食，何不日鼓瑟。且以喜乐，且以永日。宛其死矣，他人入室。（《山有枢》第一、三章）

《蟋蟀》诗的作者，由蟋蟀的进入堂上，感到岁月的流逝，从而觉悟到如今若不获取欢乐，则时日既迈，不可复追。虽然加上了“好乐无荒”的限制，但却在我国历史上第一次提出了生命有限、不应舍弃行乐的观念。在《山有枢》中，我们

---

① 《毛诗序》以为《蟋蟀》是晋僖公（即僖侯）时作，《山有枢》为晋昭公时作；《诗三家义集疏》则以为《山有枢》也是晋僖侯时作，今从之。又，毛诗和三家诗以为此两诗均是刺晋国君主俭啬，不能自娱乐的诗（《唐风》乃是晋国的诗），但《蟋蟀》一再言“良士”，当与君主无涉。

更进而看到了矗立在这种观念背后的死亡的阴影。总之，流动在这两首诗的根底里的，乃是对个人生命的珍惜和留恋。这是一种可以导致个人意识的成分。因此，在今天看来，这两首诗在艺术上虽还比较稚拙，但对个人生命的珍惜和留恋在那个时代却是能打动人的。从《秦风·车邻》也可理解这一点。

毛《诗》和三家《诗》都认为《车邻》是赞美秦仲的诗，“秦仲始大，有车马礼乐侍御之好焉”(《毛诗序》)。秦仲为秦的首领。周宣王即位，命秦仲为大夫；《毛诗序》所说，即指此而言。周宣王六年，秦仲被西戎所杀。故此诗当作于周宣王元年至六年(前827—前822)间，较《蟋蟀》为晚；并可能晚于《山有枢》(见下文)。

> 有车邻邻，有马白颠。未见君子，寺人之令。
>
> 阪有漆，隰有栗。既见君子，并坐鼓瑟。今者不乐，逝者其耋。
>
> 阪有桑，隰有杨。既见君子，并坐鼓簧。今者不乐，逝者其亡。(《车邻》)

此诗的第一章赞美秦仲有车马和侍御之臣(“寺人”)，第二、三章赞美秦仲有音乐的享受(也即《毛诗序》的所谓“礼乐”)①。值得注意的是，这后两章也强调了行乐的必要和死亡的威胁。在形式上，第二章的首两句与《山有枢》第三章的首两句“山有漆，隰有栗”只有一字之差，且其第四句的最末两字与《山有枢》第三章第四句的最末两字均为“鼓瑟”，以“瑟”与“栗”为韵。这显然并非巧合，而是有意识地借鉴《山有枢》的结果②。也正因此，我们还可进而推断“今者不乐”当源自《蟋蟀》的“今我不乐”，“逝者其亡”(意为他日就会死亡)实是《山有枢》“宛其死矣”的另一种说法，而“逝者其耋”则是“逝者其亡”的变化。形式上的影响既如此明显，内容上的相通自然也非偶然。在《诗经》远未编定的时候，秦国诗人在创作中就从内容到形式对晋国的《蟋蟀》、《山有枢》多所汲取，足见此两诗的影响之大和人人之深。这一主题在东汉、特别是魏晋以后得到了重大的发展。

与这几首诗产生时代相近的是《邶风·谷风》。

---

① 从诗本身来看，实只写了“乐”而未涉及“礼”。《毛诗序》的说法不尽确切。

② 郑玄《诗谱》虽说《唐风》始于共和时期，但晋僖侯实活到宣王五年，只比秦仲早死一年。因而仅据郑玄之说而定《蟋蟀》作于《车邻》之前，似易被认为孤证。又，《山有枢》作于晋僖侯的哪一年在旧籍中也无明确记载。所以，说《车邻》借鉴《山有枢》更易被认为证据不足。但《山有枢》与《车邻》之间既存在借鉴关系，而秦原是文化比较落后的地区，直至战国秦献公时期的《石鼓文》仍多处模拟《诗经》的《车攻》、《采绿》、《角弓》、《隰有苌楚》诸篇，见唐兰先生《石鼓年代考》(载《故宫博物院院刊》1958年第1期)。故与其说《山有枢》借鉴《车邻》，毋宁认为《车邻》借鉴《山有枢》。

据郑玄《诗谱》,《邶风》始于卫顷侯时,顷侯的时代大致与周夷王相当,已在西周后期;其中很多诗篇皆出于东周。但《谷风》既有诗句为《小雅·小弁》所引用(见上文),自不可能迟至东周,故当为西周后期所作。

习习谷风,以阴以雨。黾勉同心,不宜有怒。采葑采菲,无以下体。德音莫违,及尔同死。

行道迟迟,中心有违。不远伊迩,薄送我畿。谁谓荼苦,其甘如荠。宴尔新昏,如兄如弟。

泾以渭浊,湜湜其沚。宴尔新昏,不我屑以。毋逝我梁,毋发我笱。我躬不阅,遑恤我后?

就其深矣,方之舟之。就其浅矣,泳之游之。何有何亡,黾勉求之。凡民有丧,匍匐救之。

不我能慉,反以我为仇。既阻我德,贾用不售。昔育恐育鞫,及尔颠覆。既生既育,比予于毒。

我有旨蓄,亦以御冬。宴尔新昏,以我御穷。有洸有溃,既诒我肄。不念昔者,伊余来塈。(《邶风·谷风》)

在这首诗里,我们所看到的是一个被遗弃的妇女的痛苦、愤慨及其对原先的丈夫的谴责。它的谴责并不着眼于道德,而完全是从被遗弃者的个人感情出发的。因此,它在读者心中唤起的,首先不是对那个丈夫的不道德行为的憎恨,而是对这弃妇的个人遭遇的同情。特别是:诗中妇女最为痛心的是"不远伊迩,薄送我畿",那是说她被弃而离家时,其丈夫只送她到大门口的门限之内("畿"),是一种对她很不尊重的行为。她为此而"行道迟迟,中心有违",而且把这件事提到很重要的地位,显然是由于她因此而深感屈辱。这种自尊心实是一种可以导致个人意识的因素。

由于这是我国的早期诗篇,在艺术上自不可能成熟,加以篇幅较长,叙述有些杂乱,这大概是诗人在感情的激动下,思绪纷沓,想到什么就倾诉什么,因而多少影响了别人的理解。例如,第二章的开头四句之所以这样写,当然是因诗中妇女受此事的刺激最深,在行路时一直念念不忘,但在诗中对此毫无铺垫,读者实不知其何所指,当然也就不可能为这四句中包含的沉痛、愤慨感情所打动,必须读到后面才能明白。这些对其艺术感染力自有所削弱。

但是,作品所蕴含的从个人际遇出发的真挚感情,仍使此诗在当时很具有吸引力。如上所述,在《小弁》中出现了此诗的"毋逝我梁"四句,而该诗所述与"梁"、"笱"全无关系,显然是征引此诗中的句子;这说明它在当时相当流行,否则人们就不可能了解《小弁》这四句是什么意思。同时,《谷风》的这四句也确

是富于感情的佳句，蕴含着深沉的眷恋和悲哀。此外，《小雅·谷风》当也是此诗影响下的产物。其第一章为："习习谷风，维风及雨。将恐将惧，维予与女。将安将乐，女转弃予。"第二章大意与此类似。可见两诗不仅篇名相同，第一句完全一样，而且《小雅·谷风》第一、二章实可视为对《邶风·谷风》诗意的概括，是以两者之间必有承袭关系。但如认为《邶风·谷风》是把《小雅·谷风》的这种纲要式的叙述发展为感情真挚、血肉丰满的诗篇的，则揆诸情理，似有不合。因为这样的诗绝不能是根据事先别人设定的框架再把感情和某些具体过程填塞进去而写成的。何况《毛诗序》以《小雅·谷风》为幽王时诗，其时代自在《邶风·谷风》之后。

西周中后期的《雅》诗

在西周中后期，朝廷的政治危机日益显示出来。周懿王时，猃狁（即匈奴）的侵扰已造成严重的威胁。其孙厉王因钳制言论，弄到国内"道路以目"，最后被国人所逐；由大臣周公、召公共同主持政事，称为"共和"。其后周宣王即位，政治稍见起色，史称"中兴"，但到其子幽王继位，政治又很混乱，西周终于灭亡。所以，在懿王时期，《雅》中就开始出现了感时伤事的作品，厉王和幽王时期更产生了不少批判时政的诗。宣王时虽有较多歌颂之作，但也虚有其表，大抵夸张过度而无深厚的情感，甚或为文造情，杂采前人诗篇。其最突出者为《小雅·出车》①，全诗四十八句，至少有十六句（即全诗的三分之一）是袭取或参照前人诗篇而成②。

懿王时期最有名的诗是《采薇》。其所写的，是猃狁的侵扰使人们长期苦于战争，无法返归，以及由此所造成的心理上的沉重负担。假如说在《东山》、《破斧》之类的诗篇里已多少透露出群体与个体之间的不一致，那么在《采薇》里就有了进一步的体现。诗的第一章说："靡室靡家，猃狁之故。不遑启居，猃狁之故。"诗人知道，使自己远离家室、不能安宁的，是正在侵扰自己国家的猃狁，他是为了群体利益而承担着这一切；但是在他的内心深处最眷恋的却是自己的家庭和亲人。所以第二、三两章说：

---

① 三家《诗》以《出车》为赞美宣王之作，是。

② 第二章的"忧心悄悄"，见《邶风·柏舟》。第四章的"昔我往矣"四句，由《小雅·采薇》的"昔我往矣"四句变化而来；"王事多难，不遑启居。岂不怀归……"则由《小雅·四牡》的"岂不怀归？王事靡盬，不遑启处"变来。第五章的"喓喓草虫"六句源自《召南·草虫》，唯第五句略作改动。第六章的"春日迟迟"四句中，第一、四句出自《豳风·七月》，第二句的"卉木萋萋"，可能与《杕杜》的"卉木萋止"、"其叶萋萋"有关；"薄言还归"则出于《召南·采蘩》。

采薇采薇，薇亦柔止。曰归曰归，心亦忧止。忧心烈烈，载饥载渴。我戍未定，靡使归聘。

采薇采薇，薇亦刚止。曰归曰归，岁亦阳止。王事靡盬，不遑启处。忧心孔疚，我行不来。

第一章写其初服役时的情况为“薇亦作止”（“作”在这里是初生之意），到第二章的“薇亦柔止”，相距不过一两个月，他已因无法与家人通音讯（“靡使归聘”）而“忧心烈烈”，犹如饥渴了。到第三章“薇亦刚止”之时，就已因自己的无法返归而忧心大炽，处于强烈的痛苦之中。至于末章，更明白地宣告了自己的孤独：

昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。行道迟迟，载渴载饥。我心伤悲，莫知我哀。

开头四句是千古传诵的名句，王士禛说它“兴寄深微”（《香祖笔记》），是很对的。因为，从“杨柳依依”到“雨雪霏霏”不仅是自然景物的剧烈变化，暗寓着时间的迅急流逝，而且更隐喻着诗人心境的巨变，在他心里已经不再有初春的旖旎风光、幻想和希望，有的只是像严冬那样的沉重和寒冷。然而，这样深刻的忧伤却无人能够理解，只能独自咀嚼。即使在那样崇群体的时代里，个体也不可能完全消融于群体之中。

在厉王和幽王时期，先后出现了不少批判时政的诗。除个别作品外，这些诗歌大致从维护周室的统治出发，依据传统的政治观和道德观，对朝政的混乱、举措的不当、周王和统治集团中某些人不顾大局的言行提出批评，并表示自己的忧虑。由于这些诗多数都写得较长，而当时的艺术经验还不足以驾驭长篇，结构上难免存在繁杂或不完整之处；但就章节言，却也不乏佳品。

彼谮人者，谁适与谋！取彼谮人，投畀豺虎！豺虎不食，投畀有北！有北不受，投畀有昊！（《巷伯》第六章）

烨烨震电，不宁不令。百川沸腾，山冢崒崩。高岸为谷，深谷为陵。哀今之人，胡憯莫惩！（《十月之交》第三章）

秋日凄凄，百卉具腓。乱离瘼矣，爰其适归？（《四月》第二章）

驾彼四牡，四牡项领。我瞻四方，蹙蹙靡所骋！（《节南山》第七章）

以上的引文中，《巷伯》纯是情绪化的表现。在这些诗句里，我们可以体会到诗人内心的强烈不平和对“谮人”的无比憎恶。《十月之交》的这一章写的本是自然界的一次大灾变——“幽王二年（前 780），西周三川皆震”。“是岁三川竭，岐山崩。”（见《国语》）但这种描写又同时具有象征意义：西周的统治也正面临

着地震山崩的巨变。今天读来还能感受到那种紧张的气氛和诗人的忧惧。《四月》和《节南山》都偏于使用象征手法。《四月》以“秋日”两句象征西周统治已整个趋向没落，再无一点生气，因而诗人已感到无处可以投奔(“爰其适归”)。《节南山》以驾车的四牡都已颈项肿大，瞻顾四方也无可供驰骋之处，象征时势已无可为。两诗都浸透着绝望之感。

上引这些章节的作者大抵都是西周政权的士大夫，但《小雅》中也有少数作品为周所领导的小国人士所写，对西周政权的掊击更为严厉，如《大东》、《何草不黄》：

小东大东，杼柚其空。纠纠葛屦，可以履霜。佻佻公子，行彼周行。既往既来，使我心疚……(《大东》)

何草不黄？何日不行？何人不将，经营四方？
何草不玄？何人不矜？哀我征夫，独为匪民？
匪兕匪虎，率彼旷野。哀我征夫，朝夕不暇。
有芃者狐，率彼幽草。有栈之车，行彼周道。(《何草不黄》)

上一章写东国被西周政权搜刮空了，连谭国的公子到了冷天也只能穿着葛制的鞋子走路，这使诗人心里很难受。后一首的怨愤之情尤为强烈，意谓西周政府根本不把“下国”的民众当人看，迫使他们像虎、兕、狐那样没日没夜地在旷野、深草中奔走。全诗多用反问语气，且连续使用，使读者能较真切地体味到诗人的情绪的激动。像这样的修辞手法的运用，在我国诗歌史上也是第一次。

综上所述，我国西周中、后期的诗歌——包括《风》、《雅》两部分——与西周前期的相较，题材固然有所扩大，内容和艺术手段也都有所进步。

第四节 《诗经》中的东周作品

《诗经》中的东周作品，就题材来说，可分作两类。一类是抒写日常生活的感受，另一类是涉及时政的诗；但也有互相联系，难以截然分割的。这都是西周时期的诗歌传统的继续和发展。当然，也还有颂歌——《鲁颂》和《商颂》，但没有重大的特色，对后代文学也无多大影响，这里就不予介绍了。

一、抒写日常生活的感受

就抒写日常生活的感受说，西周有《芣苢》、《谷风》等作品；《草虫》所写虽

是日常生活的情怀，但又关涉政治——诗中的“君子”乃是被政府派去出差的。此外，《周南》、《召南》中的《桃夭》、《摽有梅》等当也出于西周。到了东周，这一类型的诗有了较明显的进展。

首先，与西周作品题材相同或类似的，在艺术上都有不同程度的提高。只要把《十亩之间》和《芣苢》，《氓》和《谷风》，《伯兮》、《君子于役》和《草虫》分别加以比较，就可以看得相当清楚。

《魏风·十亩之间》只有两章：

> 十亩之间兮，桑者闲闲兮，行与子还兮。
> 十亩之外兮，桑者泄泄兮，行与子逝兮。

现代学者中有人以为这是“采桑者之歌。……实无深义”（陈子展《诗经直解》），似与诗意最为相合。所以，《十亩之间》与《芣苢》乃是同类型的诗歌。但它显然已不像《芣苢》似的是劳动过程的机械的交代。第一章写：在将要收工的时间①，采桑者的动作已渐舒缓②，并相约共同回家；第二章写：有些人已走出采桑场地，神情愉悦③，尚在场地的人又相互说：“我们一起去吧！”整首诗虽然简单，却能使读者感受到一种明朗、欢快的气氛。由此体现出的艺术水平，已超出《芣苢》甚多。

《氓》和《谷风》都是抒写弃妇的悲哀的诗。与《谷风》相比，《氓》的结构显然优于《谷风》，其叙述层次分明。前两章回忆成婚经过，后四章抒发被弃后的悲愤。前后联系甚为密切。在前两章中，第一章述两人私下订立婚约，突出男方的主动和追切；第二章述自己在订立婚约后，对对方的深切怀念和出嫁。在后四章中，第三章概叹男女处境之不同；第四章指出他们婚姻的破裂，完全不是她的过失，而是男方的背叛；第五章述说自己在男方家中时固然竭尽劳苦，及至被弃以后，又受娘家人的讥笑，这与第四章都进一步印证了第三章所述男女处境不同之语；第六章以自伤自叹作结。——既然女子的地位如此，除了自伤自叹之外还有什么别的办法呢？像这样的在各章之间具有明晰逻辑关系的结构，在《诗经》的较长诗篇中是很少见的。在《谷风》的章与章之间，我们就很难找到此类逻辑关系。

同时，《氓》在感情的抒发上也具有同类诗歌所少见的力度。如第二章：“乘彼垝垣，以望复关。不见复关，泣涕涟涟；既见复关，载笑载言。”复关是其对象的所居之地，是否望得到这一地方，就使她的感情产生这样大的变化，从

---

① “行与子还兮”是将要与你一起回去之意，为采桑者彼此相约之语；这也意味着即将收工了。
② “闲闲”，宽闲。这里指动作舒缓。
③ “泄泄”，和乐。

而生动地显示出了她的爱情的热烈。

《王城风》中的《君子于役》和《草虫》都是妻子思念其行役于外的丈夫的诗。在《草虫》中，以阜螽随草虫而行，说明妻子应与丈夫相伴，从而引出“未见君子，忧心忡忡”的愁绪；《君子于役》则以“鸡栖于埘，日之夕矣，羊牛下来”，引出“君子于役，如之何勿思”的悲叹。看起来两者颇为相似，但《君子于役》在“鸡栖”三句以前，有“君子于役，不知其期，曷至哉”三句作为铺垫，使读者了解其丈夫已外出甚久，未有归期，所以在诗中写到鸡与牛羊都于日夕归栖时，读者也就会想到这种情景将给予她怎样的刺激，从而很自然地对其由此导致的悲慨产生共鸣。而《草虫》则既无铺垫，下文又未说明其“未见君子”之故，因而读者在读开头的“喓喓草虫，趯趯阜螽”两句时，往往视为一般的写景，必须读到紧接着的“未见君子，忧心忡忡”，才能明白“喓喓”两句的寓意。就这一点来说，《草虫》的抒情稍嫌晦涩，《君子于役》则明快而能突入中心，故较《草虫》动人。

《卫风·伯兮》所写也为思妇之情，但诗中女子思念的是随王出征的丈夫。与《草虫》、《君子于役》不同的是：此诗触及了这一女子的矛盾的心态。诗的一开头就是：“伯兮朅兮，邦之桀兮。伯也执殳，为王前驱！”她显然为自己丈夫的英勇、能够“为王前驱”而自豪，但丈夫的出征又为她带来了无限的痛苦：“自伯之东，首如飞蓬。岂无膏沐，谁适为容？”在这样的外在形貌中蕴含着她对丈夫的深切思念，也显示了离别所给予她的巨大的打击。这种痛苦是如此难以负荷，以致她想忘却；但对丈夫的深厚感情又使她怎忍忘却？因此全诗以这样四句作结：“焉得谖草？言树之背。愿言思伯，使我心痗。”此种复杂的心理状态，在《草虫》和《君子于役》中是看不到的；《伯兮》中上述通过外貌来写感情的手法也是《草虫》和《君子于役》所没有的。东周时的这两首诗本身的艺术水平虽然并不一致，但都较西周时期的同类作品《草虫》具有不同程度的进步。

其次，与西周作品相比较，东周的诗不但题材扩大了很多，而且在此类新增题材的诗歌中出现了不少在艺术上颇具特色的佳作。

如果我们把《周南》、《召南》、《豳风》全部作为西周时期的作品，再加上《风》诗中的其他西周作品和《小雅》、《大雅》、《周颂》，总数在一百七十篇以上。东周时期的风诗，在题材方面较这一百七十多篇有所突破，如《绿衣》的自伤，《北门》的苦闷无告，《野有蔓草》的邂逅相遇，《溱洧》的男女郊游，《葛生》的寡居悲忧，《蒹葭》的追求不遂，都为西周时的诗篇未曾涉及。大致而言，较西周时的作品增加了美感，个人感情也趋于细腻。

《绿衣》属于《邶风》，为卫庄姜所作。庄姜是卫庄公夫人①，庄公宠爱媵

① 当时之称国君夫人，是在国君称号下再加上她娘家的姓。庄公夫人娘家姓姜，故称庄姜。

妾，冷落庄姜，庄姜自伤而作《绿衣》：

绿兮衣兮，绿衣黄里。心之忧矣，曷维其已！
绿兮衣兮，绿衣黄裳。心之忧矣，曷维其亡！
绿兮丝兮，女所治兮。我思古人，俾无訧兮！
絺兮绤兮，凄其以风。我思古人，实获我心！

古人以黄为正色，绿为间色。诗中的以绿色为衣服的面子和上衣，黄色为衣服的里子和下裳，是隐喻尊卑倒置，以绿色丝衣为女子所制，隐喻此种反常现象为女子所造成。此诗大量运用隐喻，这在艺术手法上说自是一种进步；其中“絺兮绤兮，凄其以风”两句，给人以强烈而鲜明的印象，且能引起读者的悲悯，在隐喻的运用上相当成功。紧接在这以后的两句，说她只能以古人为知己，又以含蓄方式强化了她的孤独、寂寞，所以很能使人共鸣。清初著名诗人王士禛在《池北偶谈》中说：“予六七岁，始入乡塾受《诗》。诵至《燕燕》、《绿衣》等篇，便觉怅触欲涕，亦不自知其所以然。”这固然基于王士禛的敏感，同时也反映了此诗感染力之强。

诗中的这种孤独感在《邶风·北门》、《唐风·葛生》里也可看到。《北门》共三章。其第一、二两章如下：

出自北门，忧心殷殷。终窭且贫，莫知我艰。已焉哉！天实为之，谓之何哉！

王事适我，政事一埤益我。我入自外，室人交遍谪我。已焉哉！天实为之，谓之何哉！

第三章与第二章基本相同，唯“适我”、“益我”、“谪我”分别改为“敦我”、“遗我”、“摧我”而已。此诗的作者显然是一位官员。诗中涉及的政治情况，和《小雅·北山》所写的“大夫不均，我从事独贤”的情况有些类似；但诗人所尤感痛苦的，则是家属对他的态度，这使他感到了彻底的孤独。所以，他在为“莫知我艰”而悲哀的同时，只能再三地慨叹：“已焉哉！天实为之，谓之何哉！”在这里读者看到的是一种无可奈何的愁绪。

《唐风·葛生》是写一个死掉丈夫的妇人的悲痛。《诗序》说：“《葛生》，刺晋献公也。好攻战，则国人多丧矣。”意谓她的丈夫是战死的，而这是由晋献公喜欢发动战争而造成的，所以此诗实含有批判意味。假如情况属实，那么，当时晋国人是能从其中咀嚼出对晋献公的无言的控诉的吧。但正因无言，后世的读者却未必感受得到了。

葛生蒙楚，蔹蔓于野。予美亡此，谁与独处。

葛生蒙棘，蔹蔓于域。予美亡此，谁与独息。
角枕粲兮，锦衾烂兮。予美亡此，谁与独旦。
夏之日，冬之夜！百岁之后，归于其居。
冬之夜，夏之日！百岁之后，归于其室。

第一章首二句所写，是其丈夫墓地蔓生植物纠结之状；第三、四两句说：丈夫（“予美”）死后，还能和谁相亲呢？只能独处罢了①。前三章都写其寡居的痛苦。后两章则写其未来的可怕：岁月漫漫，她只能苦苦熬受，直到死亡来临，自己也被葬进那个墓穴。全诗渗透着深沉的孤独感，较前几首更为悲痛和忧郁，感情也较前细腻。诗中一再以“夏之日，冬之夜”来代表其往后的昼夜，其实暗示着她已毫无生趣，只希望日子快些过去，但在她的感觉中却每日每夜都似夏日冬夜那样的漫长而不肯消逝。此种象征性的手法，既丰富了诗句的感情内涵，也增强了感染力。是以陈澧《读诗日录》说：“此诗甚悲，读之使人泪下。”

与这一类诗歌相反，《郑风》的《野有蔓草》和《溱洧》所写的都是喜悦之情，但前者清华绝俗，后者热烈缠绵。

野有蔓草，零露漙兮。有美一人，清扬婉兮。邂逅相遇，适我愿兮。（《野有蔓草》第一章）

溱与洧，方涣涣兮。士与女，方秉蕑兮。女曰：“观乎？”士曰：“既且。”“且往观乎？”洧之外，洵訏且乐！维士与女，伊其相谑，赠之以勺药。（《溱洧》第一章）

这两章都能制造气氛。前一章写：在郊野的蔓草上，有一颗颗晶莹的露珠。一个美人从那里经过，眉目清婉。“我”与她偶然相逢，却觉得她就是“我”的理想。环境所显现的，是空旷的美；细小的露珠在这空旷中更显得娇弱。人所显示的，是清冷的美；其动人之处，与其说在形貌，毋宁说在气质。甚至“我”的喜悦，也是淡淡道来，毫不显得强烈。这一切构成了一种清淡而隽永的整体美，体现了相当高的艺术造诣。作者大概有较深的文化素养，此诗在写作上显然受到了《小雅·蓼萧》的启发②。但上述整体美的构成很难说是有意识地经营的结果。因其第二章前几句意思都和第一章一样，末句却改为“与子偕臧”（意即“与你共度美好的时光”），感情突转热烈，以致第二章的整个气氛

① “与”为亲附之意，也即《周易·咸》所谓“二气感应以相与”的“与”；第四句实为自问自答。

② 《蓼萧》第一章：“蓼彼萧斯，零露湑兮。既见君子，我心写兮……”先写野生植物，再写“零露”，然后写其见到某一个人，这种构思与《野有蔓草》相似。且二诗的第二章第二句均为“零露瀼瀼”。但《蓼萧》出现在前，当是《野有蔓草》受《蓼萧》的影响。

很不协调。若第一章的和谐是有意识的经营，写第二章时不应对此弃而不顾。

与《野有蔓草》的清冷相反，《溱洧》一开始就是一幅春水迅流、青年男女群聚在溱、洧间玩乐的热烈场面。这时，一个女孩邀约一个男孩到那里去玩，男的虽已去过，但经不住女孩的邀请，又去了。这个邀约过程虽然简单，却为热烈的场面增添了一点旖旎的成分。在这里，我们所看到的不仅是春日的情景，更是青春的气氛：青年们无忧无虑地享受着他们的人生。

然而，在《秦风·蒹葭》中我们却看到了另一种人生体验：

> 蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方。溯洄从之，道阻且长。溯游从之，宛在水中央。

全诗三章，后两章内容与此基本相同，仅个别字句有所改动。

诗中的"伊人"到底是谁，在研究者中尚无共识。值得注意的倒是"在水一方"以下诸句。黄中松《诗疑辩证》说："'在水一方'，亦想像之词。若有一定之方，即是人迹可到，何以上下求之而不得哉？"这几句虽未必是"想像之词"①，但确给人以"上下求之而不得"之感；加以"伊人"是谁，迄未明言，读者可以任意联想起自己所渴欲追求到、但却始终"上下求之而不得"的目标；诗中所写"蒹葭苍苍，白露为霜"的凄清、甚或凄凉的景色，又使人平添几许惆怅。人生中本不乏这样的现象：对自己设定的某种目标的追求，无论怎样地努力，总是不能达到；永远可望而不可即。以致每一想及，即无限怅惘，而这也许是人生永远无法克服的；即使在像《溱洧》中的青年们那样喧闹的欢笑中，它也许会在某个或某些人的心头飘闪而过。《蒹葭》所触发的，就正是这种怅惘之感。但这恐怕也非作者的有意经营，诗的第二、三章的开头两句，分别改为"蒹葭萋萋，白露未晞"、"蒹葭采采，白露未已"，诗的凄清感明显削弱乃至消失了。

总之，上述从《绿衣》到《蒹葭》的这些诗篇，其题材固为《诗经》中的西周作品所未曾涉及，其艺术成就尤令人瞩目。它们运用隐喻、暗示、象征等手法，以富于直观性的画面来拨动读者的心弦，而且在有些章节中已出现完整、统一的气氛，构成整体性的和谐的美，这说明诗歌虽还处于朴素地抒发生活中的感受的阶段，但已在不自觉地向美的追求靠近。

---

① "伊人"所居之处，当是三面环水，而且深不可涉，只有一条陆路可通，又崎岖难行。与其相隔一水的诗人，若沿着水的上流（溯洄）从陆路前往，则"道阻且长"（《说文》："道，所行道也。""行，人之步趋也。"因此，"道阻且长"乃是说从陆路"步趋"而往，则路途险阻），若顺着水的下流走，则因对方居处三面环水，因此只能隔水相望。那么何不乘舟而往？则此诗出于《秦风》，秦非水乡，当地人本不惯于行舟。

二、关于政事的诗篇

上面介绍的东周时期一系列作品的内容，有的虽与政事有关，但就诗篇所见的来看，究以日常生活中人与人的关系以及由此引发的思想感情为主。东周时期另有不少作品则完全或主要针对某种政治情况而发，它们在艺术上的进步之迹也很明显。

大致说来，此种诗篇可分为两大类。一类是对统治集团的某些行为——特别是其过分的榨取——加以抨击，另一类是对统治集团的没落感到忧虑。此外，有些诗篇批评了统治集团中人物私生活的某些方面，若仔细考察，实可将它们分别隶属于以上两大类；但为叙述的方便起见，姑且另列一类。

属于第一类的，可以《魏风·伐檀》、《硕鼠》、《唐风·鸨羽》、《秦风·黄鸟》为代表。

《伐檀》和《硕鼠》都是把统治集团作为对立面来揭露的。前者批判其不劳而获，后者则斥之为贪婪的大鼠。两诗各三章，且三章的内容均基本相同，今各引其第一章如下：

> 坎坎伐檀兮，置之河之干兮，河水清且涟猗。不稼不穑，胡取禾三百廛兮？不狩不猎，胡瞻尔庭有县貆兮？彼君子兮，不素餐兮！（《伐檀》）
>
> 硕鼠硕鼠，无食我黍。三岁贯女，莫我肯顾。逝将去女，适彼乐土。乐土乐土，爰得我所！（《硕鼠》）

《伐檀》以砍伐檀木发端，似是与下文所述不劳动而坐享其成的行为相对照。尽管当时统治集团中的人们本不从事体力劳动，但诗人认为这些人也并不具有坐食的特权，必须为国家出力才行，是以结尾说："彼君子兮，不素餐兮！"意谓"彼君子"与"尔"不同，他们虽然也不耕种与打猎，但却为国家出力，并非"素餐"①。由此言之，全篇主次分明。中间四句是主，诘质犀利，隐含着诗人对这些人的愤慨；首尾为辅，使中四句的诘质更显得义正词严，也使这些人的不劳而获更无可辞其咎。在全篇的结构上这样严密地相互照应，是在西周时期的诗歌中没有出现过的。这和《野有蔓草》等所显示的情调、画面的和谐，都呈现出一种整体性的原则；当然，当时的作者大概还没有自觉地掌握它。

《硕鼠》把魏国国君视为大老鼠，这隐喻对于揭露统治者的贪婪和虚弱是颇为生动而深刻的。而且，由于这一隐喻，也就引人深思地显示了现实的不合

---

① "素餐"即今天所说的白吃饭或只吃饭不干事。

理：人要服事（"贯"）老鼠，最后只好躲开老鼠。这是一种怎样反常的现象！其中既渗透着诗人对这种现实的憎恶，也使篇末对"乐土"的向往更具有感人的力量。因此，本篇的艺术特色首先在于隐喻运用的巧妙。

在以上两篇中，我们可以看到：春秋时期的诗人对自己国家统治集团的批判较西周时期加强了。这种特点在《唐风·鸨羽》和《秦风·黄鸟》中同样存在。

> 肃肃鸨羽，集于苞栩。王事靡盬，不能艺稷黍；父母何怙！悠悠苍天，曷其有所？（《鸨羽》第一章）
>
> 交交黄鸟，止于棘。谁从穆公？子车奄息。维此奄息，百夫之特。临其穴，惴惴其慄。彼苍者天，歼我良人。如可赎兮，人百其身！（《黄鸟》）

"王事靡盬"[①]那样的句子，在西周作品——如《采薇》等——里就不止一次地出现，但从没有如《鸨羽》似的揭示过由此而导致的"父母何怙"这样严重而悲惨的后果；至于高呼"苍天"而又发出"曷其有所"、"曷其有极"[②]的悲慨，那更意味着服役者已对目前的痛苦难以忍受了，正如《史记·屈原贾生列传》所说："人穷则反本，故劳苦倦极，未尝不呼天也。"何况在"苍天"之上又加了"悠悠"两字，显示出了他的唯一可以向之申诉的对象——天——离开他是何等遥远，作为希望的寄托是何等渺茫。所以，这首诗给予人们一种强烈的孤苦无依的感觉。而这实与语词的选择和调配有关。例如，倘把"悠悠苍天"换成《黄鸟》的"彼苍者天"，这种孤弱而无所依靠的感觉就大为削弱了。因为在那样的句式里，天与人之间的无限遥远的距离是感觉不到的。

《黄鸟》所写的，是秦国的三个贤臣子车奄息、子车仲行、子车鍼虎在秦穆公死后被迫殉葬的事。全诗共三章，每章哀悼一人。此处所引的为第一章。"彼苍者天"隐指秦国的最高统治者。据《史记》记载，此次殉葬的共一百七十七人。大概因为这三人是贤臣——"百夫之特"，对国家具有重要作用，所以诗人特地把他们的被迫殉葬一节作为秦国统治集团"歼我良人"的暴行加以批判。其出发点仍是群体的利益，章末强调"如可赎兮，人百其身"，也正意味着人的生命价值并不一致。但尽管如此，"临其穴，惴惴其慄"两句却是写出了个体生命在面临覆灭时的觳觫的。其实，"惴惴"与"慄"的意思本就相近，此句之所以形成一种恐怖的气氛，除了特定的环境（"临其穴"）以外，主要就在于这种同义重复给人造成的心灵的压力。这里显示了诗人在语词调配上的造诣。

---

① "靡盬"为不息之意，见王引之《经义述闻》。

② 此两句均见《鸨羽》。前句意谓何时才能不再四下奔波而有安居的处所，后句见于该诗第二章，意谓这种服役而四处奔波的生活何时才是尽头。

春秋时期直接或间接地对政治情况表示忧虑的诗，著名的有《王风·黍离》、《魏风·园有桃》、《卫风·硕人》等。《黍离》和《硕人》在艺术上尤有特色。今先录前两诗的第一章。

彼黍离离，彼稷之苗。行迈靡靡，中心摇摇。知我者，谓我心忧；不知我者，谓我何求。悠悠苍天，此何人哉！（《黍离》）

园有桃，其实之殽。心之忧矣，我歌且谣。不知我者，谓我士也骄！"彼人是哉，子曰何其！"心之忧矣，其谁知之？其谁知之，盖亦勿思！（《园有桃》）

《毛诗序》说：《黍离》是东周的一位大夫所作，他行役而至西周故都，见"故宗庙宫室，尽为禾黍。闵周室之颠覆，彷徨不忍去，而作是诗也"。是以后世的文人也常称兴亡之感为"《黍离》之感"。但就诗而论，我们只看到诗人忧深思远，低徊欲绝。诗的前四句呈现出一幅清晰的画面：在连绵不绝的一列列黍稷间，诗人内心怔忡地缓慢行走着；广漠的空间与诗人迟缓而孤单的身影形成强烈的对比，显示出他的孤独。接着的四句虽有"知我者，谓我心忧"之语，但其重点实在"不知我者，谓我何求"，故以"悠悠苍天，此何人哉"作结，造成一种只有苍天才能回答这个疑问的假象。这正说明了他的内心隐秘不可能公之于众，加强了前四句已含有的孤独感，并使整首诗具有一种含蓄的、朦胧的美。同时，诗人既对自己的内心这样地讳莫如深，则其为之悲痛和忧虑的，当是某种政治状况。

这种孤独感也见于《园有桃》。两诗都有"不知我者"之语，而且《园有桃》中的"不知我者"还站在诗人对立的一方对诗人加以指斥，于是诗人深深体味到了孤立的痛苦，并企图以"盖亦勿思"来逃避。至于其所"忧"的，自当是国事①。他的这种痛苦在后来屈原的作品里表现得更为强烈而尖锐；但屈原没有逃避，宁可在孤立中死去，这也可说是《诗》、《骚》精神的歧异。

《诗经》中在艺术成就上深受推许的作品，其抒情方式大致是内敛的，故显得含蓄乃至朦胧；《园有桃》却采用扩散、渲染的方式，故清初姚际恒谓其"极纵横排宕之致"（《诗经通论》）。

这时期的忧心国事而与《园有桃》存在相通之处的诗，最值得注意的是《卫风·硕人》。

---

① 诗人的身份是"士"，他由于与"彼人"的矛盾而被斥为"士也骄"，可见"彼人"的地位至少不比他低，或竟在他之上。至于"心之忧矣"的"忧"，乃是忧虑之意，也即《尔雅·释诂》所说的"忧，思也"。他当是为国事而忧，所以他希望这种"忧"能被别人理解，从而在他发觉"其谁知之"时，就忍不住发出了"盖亦勿思"的慨叹。

《硕人》系为卫庄公夫人庄姜而作。庄姜是齐君的女儿，又是齐太子的嫡亲妹子。古代诸侯间的通婚，首先是基于政治利益，而且庄姜本人也很美；但卫庄公却不喜欢她。诗中强调庄姜之美和齐国的富强，热切地要求庄公与庄姜的和好，也就从反面显示了他对庄公冷落庄姜一事的关心和忧虑；由于那种婚姻实是政治行为，这同时也就是对政事的忧虑。

此诗所用渲染的手法颇为多样，其中既有对其所叙事物的夸张，也有仅藉语词的选择和调配而导致的强烈印象。前者如第二章，我们将在下一节中有所论述。后者如第四章的前五句："河水洋洋，北流活活。施罛涉涉，鳣鲔发发，葭菼揭揭。"那说的是在北流的河水中设网捕鱼，鳣鲔触网，河畔的芦荻长得很高，都是极普通的景象，但连用了五个排比的句子，又连用了"洋洋"、"活活"、"涉涉"、"发发"、"揭揭"五个分别给人以广大、高昂、富于活力的感觉的词①，从而造成了强大的气势，使人感到那真了不起。陈子展先生《诗经直解》说这五句"见其国俗(指齐国。——引者)之富"，乃是很敏锐的感受；而这种感受实是从其气势中获得的。若就其所叙事物说，则河水、鱼网、鳣鲔、葭菼，在黄河流域的国家均是普通之物，何富之有？

在《诗经》里的春秋时期关涉政治的作品中，还有一些是批判统治者私生活的丑恶的，如《邶风·新台》、《鄘风·墙有茨》、《鹑之奔奔》、《齐风·南山》、《陈风·株林》等。其中《新台》、《墙有茨》两首尤值得注意：

> 新台有泚，河水瀰瀰。燕婉之求，籧篨不鲜。
> 新台有洒，河水浼浼。燕婉之求，籧篨不殄。
> 鱼网之设，鸿则离之。燕婉之求，得此戚施。(《新台》)
> 墙有茨，不可扫也。中冓之言，不可道也。所可道也，言之丑也。(《墙有茨》)

据《毛诗序》，《新台》是刺卫宣公的作品。卫宣公为其世子伋聘齐国的姜姓女子为妻，后又听说齐女很美，就在齐女嫁过来时，在途中强占她作为自己的妻子；新台即其强占齐女之处，在卫国境外的黄河边。这位被迫成为卫宣公夫人的齐女就是卫宣姜。但因为此诗的重点在于对受害方——宣姜——的同情，而"新台"原也不妨视为新的台榭的泛称②，所以，读者在阅读时的感受很容易超越这具体事件本身而进入更广大的范围，由其所咏叹的"燕婉之求，得此戚施"，想起世间的许多人——特别是青年妇女——的悲惨的婚姻，甚或进而想

① 洋洋，水广大貌。活活，水流声。涉涉，大水流动貌；"施罛涉涉"是说施罛于流动的大水中。发发，鱼尾划动貌。揭揭，高举貌。

② 是以有些学者认为此诗并非为卫宣公强占齐女而作。

到人生的种种追求也常不免获得类似的相反结果，从而为之怃然的吧。这与《蒹葭》之使人感到人生的目标总是可望而不可即，乃是相仿的境界，但此诗显得更为尖锐。而从其艺术特色说，通首诗均运用强烈的对比手法，是它能给读者带来深刻印象的原因。

《墙有茨》是讽刺卫的最高统治阶层荒淫无耻的诗。《毛诗序》说此诗是为卫宣姜与公子顽私通而作，公子顽是卫宣公庶出的长子；三家《诗》则说是刺卫宣公。其实，这首诗的好处正在于它超越了具体的个别事件而获得了较为广泛的意义；此点与《新台》是相通的。而这一效果的获得，则有赖于隐喻手法的巧妙运用。首两句是说：妨碍人的蒺藜生在墙上高处，无法扫除。与下文的"言之丑也"联系起来，就可明白这是隐喻丑恶的行为出在高层，人们对它无可奈何。"中冓"指宫中深隐之处。丑事出于"中冓"，也即暗示其与男女幽会有关。所以，通篇不言淫乱，而读者自能体味出诗人对高层生活淫乱的不满之情。

总之，从西周前期到春秋中叶，我国诗歌经历了长期的发展过程。它一方面表现为诗歌内容的逐步广阔和深入：随着对个人命运的关心程度缓慢上升，既促进了对痛苦生活的申诉，导致了对统治集团的较明显的指责，也推动了对个人欲望的较直率的表达和对人生问题的思考；另一方面则表现了在艺术手段运用上的进步。至其艺术特色，我们将留到下一节叙述。

第五节　《诗经》中所见的艺术特色

《诗经》所收作品的时代，前后共五百多年。在《诗经》的这些作品中，我们一面可以抽象出某些艺术原则、发现某些艺术手法，另一方面也应注意到这些原则、手法是在不同时期发展的。但我们在这里只能就其概况略作介绍。

（一）《诗经》中的大部分作品都写得颇为具体，很少抽象的表述，这大概跟我们民族的思维特点有关；此点在本编《概说》中已经述及。《诗经》的写作手法，前人概括为"赋、比、兴"三项。比、兴留待后述。其用赋这一方法的，例如上引《黍离》的开头四句，《野有蔓草》的第一章，都轮廓鲜明，具有直观性。这就是赋的手法运用得很成功的实例。

（二）《诗经》在叙事述情时，十分重视该事物与其他事物的关系，有时甚至超过对该事物本身的重视。从另一角度来看，也可以说诗人将其对该事物的感受置于该事物本身之上。这在使用比喻的方法时尤为明显。

在《诗经》中，比喻手法的运用，本是为了使读者对某事物有较具体的了

解，但却常常不具体描写该事物的本身。《卫风·硕人》的“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螓首蛾眉”等句，看起来对这一人物的手、皮肤、颈（领）、齿、头部和眉毛都作了描绘，但在实际上没有一项是直接描绘的，只是一连串比喻，而且有的还是以局部代整体。如“柔荑”（嫩苇），乃指其手指的洁白、纤长如嫩苇一样，用一“柔”字，是增加手指的柔软感。换言之，这一比喻乃是就手指而言，但手指既如此美好，则其手的整体的美也就可以想见。尽管这一连串用作比喻的事物与诗人所要描绘的对象之间在形体上有某种程度的类似，但到底不是对象本身；所以，像这样的以比喻代替对该事物的直接描绘，也可说是重视该事物与他事物的关系超过了该事物本身。

不但手、肤之类常用这种方式处理，就是表达事物的过程也可采用此类方式。如《大雅·生民》的“先生如达”，就是说姜嫄生下头胎子时如母羊生小羊（“达”）一样，这是指其分娩顺利的程度；《周南·关雎》的“参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之”，则是说君子追求淑女，就像人们采取水中的荇菜一样，一会儿向左，一会儿向右，采求不息（“流”是求的意思）。

上述这一切虽在具体运用上有纯熟与稚拙之别，但作为原则，却可从中看到：第一，当时的作者已初步意识到直观性在诗歌中的重要，其所以说“螓首蛾眉”、“先生如达”，无非因为螓和蛾的形状、羊生育的情况是当时人十分熟悉的，人们读了这些诗句立即能在脑子中浮现出有关的清晰画面。但是，第二，这种清晰画面只是母羊产小羊和螓、蛾的图像，要转化为女子顺利分娩的场景和美丽的头部、眉毛，还有赖于读者的联想，并在联想时充分发挥主观能动作用。所以，在这样的描写中实含有调动读者想像力的成分。第三，这些描写向读者传达的，并不是对象的客观情况，而是作者的主观感受。因他并不说出美人的头部、眉毛等到底是怎样的情状。故其所重视的不是对事物的客观描写，而是作者对这些事物的主观感受。这些对我国后来的诗歌都起了定调的作用。

（三）象征手法开始形成，并出现了象征色彩浓厚的名篇。

传统所谓的兴，有很大一部分是象征手法。汉代郑众释兴为“托事于物”，也即托此事物于彼事物。它与比的区别，在于比是标明以此物比彼物的，如“手如柔荑”，兴则不标明其寄寓的内容，由读者自己去意会。有的兴很显豁，大家一看而知，那在事实上与比差不多；有的兴则可有种种理解，那就成为象征了，例如《秦风·蒹葭》，诗中的“伊人”，就可视为追求的目标的象征，因而经历过任何类似的追求过程的人都能引起共鸣和深思。

（四）通过语词的选择和调配来加强表现力。

这其实是一种修辞手法，在东周时期的诗篇中表现已颇突出。它的出现，

说明《诗经》已对修辞比较注意。如上述《黍离》、《鸨羽》的“悠悠苍天”，用“悠悠”形容天的遥远，以增加作品中的人对其唯一的依靠者“天”的距离感；而《黄鸟》中的“彼苍者天，歼我良人”，这里的“天”实借指秦国的统治者，所以就不用“悠悠”这样的形容词，而特地加一“彼”字，说明这里的“天”与他们的距离并不遥远，但却不是与他们站在一起的。再如《蓼萧》的“蓼彼萧斯，零露浓浓”。“浓浓”其实也是“浓”，但却给人一种更浓厚的感觉。此处不像《野有蔓草》的“零露漙兮”那样地说“零露浓兮”，却要这么说，正是要突出其浓。此外如上述《硕人》中“河水洋洋，北流活活”等句之所以能起到强调作用，也是与形容词的选择和组合分不开的；此处“北流”的本是“河水”，但如改成“河水北流，洋洋活活”，气势就减弱了。因为这样就成为先叙述河水流动的方向，而把表现其气势降到了次要地位；而且原来用两句来表现其气势，现在只剩了一句。

（五）运用假想和对比手法，以强化诗人的感情。

这种假想是以现实中不可能出现的情况来抒发感情。如《巷伯》的“取彼谮人，投畀豺虎！豺虎不食……”等句，就是现实生活中不会发生的事，豺虎哪会因谮人的卑鄙而不吃他呢？但诗人对谮人的极度鄙视却通过这些句子而表现出来了。至于对比，或把空间中的两种处境相对照，或把时间中的两种情况相比较，使诗人原有的感情更为强烈。例如《大东》的“东人之子，职劳不来。西人之子，粲粲衣服”，以两者的对比，说明待遇的不公，也使诗人的不平之情获得集中的表现。又如《采薇》的“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏”，以今昔的对比来强化其今日的悲哀。这在当时都是较有效的艺术手段。特别是像《采薇》的那种句式，后来更逐渐发展为对偶。

（六）用景色的描写来烘托感情，增加感染力。

由于《诗经》是抒情诗，景色的描写只能起到陪衬的作用，但它同时又是一种较有效的艺术手段。其从正面来烘托的，如《溱洧》的“溱与洧，方涣涣兮”，以春水洋溢的景象来增强青春的欢乐；从反面来烘托的，如《郑风・风雨》的“风雨凄凄，鸡鸣喈喈。既见君子，云胡不夷”，写风雨凄凉之日见到了其所渴望的君子，就更显得心情的愉快。

（七）双声、叠韵字和叠字、叠章的大量运用。

《诗经》中大量运用双声、叠韵字和叠字，这除了增加音律上的美感外，有时也能起到修辞的效果，如上引“浓浓”之类。后来的诗歌也常采用这种方式。汉语言文字的特点为此提供了必要的条件。至于《诗经》常见的叠章，却完全是音乐方面的需要；当诗歌与音乐的关系有所疏远时，后代的诗歌就不再采用这种方式了。

此外，《诗经》中已开始采用铺排、渲染的手法，在《雅》、《颂》中已颇常见，

如“维仲山甫，柔亦不茹，刚亦不吐。不侮鳏寡，不畏彊御”(《烝民》)，“川泽讦讦，鲂鱮甫甫，麀鹿噳噳。有熊有罴，有猫有虎”(《韩奕》)之类，发展到东周，运用更为熟练，上引《硕人》的有关句子，就是突出的一例。这对于汉代大赋很有影响。

最后需要说明的是：《诗经》在抒情方面之显得内敛，在某种情况下是采取有迹可寻的委婉的表达方式而形成的，如上面已经说及的《草虫》的“亦既见止，亦既觏止，我心则降”之类；但更多的是把强烈的感情蕴藏在内心而不倾诉出来，这就成为无迹可寻了。

第六节 《诗经》对后代的影响

《诗经》对后代的影响非常深远。大致可以分为两个方面。

从文学上说，作为我国最早的一部诗歌总集，它汇集了我国在诗歌创作上积聚了五百年之久的经验，对后代的诗歌创作当然具有重大的意义。别的不说，《楚辞》就吸取了比兴的原则而又加以发展。如果没有《诗经》，很难想像《楚辞》会成为现在的这种样子。所以，《诗经》在我国漫长的历史时期中，一直是古代诗人可以作为创作借鉴的瑰宝。

另一方面，从汉代起，原称为《诗》的这部书就成了经，被奉为楷模。后世儒家对它作了不少不合实际的解释，比如把“风”、“雅”、“颂”、“赋”、“比”、“兴”作为他们所谓的“六义”，使《诗经》的三百零五篇全都成为有政治内容的作品，然后再要求作家以此为标本来进行创作，把不符合这种要求的作品加以否定。这样，《诗经》就起了消极的作用。即使如唐代白居易、宋代梅尧臣这样的作家，当他们从这一意义上来主张作家们向《诗经》看齐时，至少也曾发生过一定的副作用(参见本书有关白居易、梅尧臣的部分)。

第三章 历史散文

中国向来重视历史，很早就设有史官，“古之王者，世有史官，君举必书……左史记言，右史记事，事为《春秋》，言为《尚书》”（《汉书·艺文志》）。后代学者如章学诚等虽对“左史”、“右史”之说有怀疑，但我国最早的史书确是《尚书》、《春秋》；前者记言，后者记事，亦属事实。《尚书》主要为殷商至春秋时期君王文告和君臣谈话记录①，《春秋》是以鲁国为主的春秋时期的历史材料汇编。到战国时，相继出现了《左传》、《国语》、《战国策》等含有若干文学成分的历史著作，并且其文学成分随历史的推移而逐步增强。我们姑且将《尚书》、《战国策》等称之为先秦历史散文。

第一节 《尚书》与《春秋》

《尚书》最早只称《书》，汉代才改称《尚书》，孔安国释为“上古之书”。儒家尊之为经，又称《书经》。

《汉书·艺文志》称《尚书》一百篇，但经秦始皇焚书和秦末战火，汉初实存二十八篇，以通行隶书书写，故称今文《尚书》。汉武帝时，孔子故居的墙壁中发现用古文写定的《尚书》，称古文《尚书》，比今文本多十六篇。后经兵火，其书不传。东晋初，梅赜献出古文《尚书》，计五十八篇。唐孔颖达以它作底本写成《尚书正义》，南宋以后编入《十三经注疏》。明代梅鷟、清代阎若璩先后考证其中的二十五篇为伪作。阎说几成定论，但现在也有学者对阎说表怀疑。

现存《尚书》中写作最早的是《商书》中的《盘庚》篇，最晚的是春秋时期的《周书·秦誓》。因汉字繁难，加上书写工具的局限，古人一般将口语浓缩后记录成文，以减省书写的精力和时间，造成言、文的分离。《尚书》也不例外。但

① 《尚书》中《虞书》、《夏书》为后世据传闻所作。

要求古人一开始就把口语浓缩成简明易解的文章显然是不实际的，故早期作品多古奥难懂，甚至“佶屈聱牙”（韩愈《进学解》）。如《盘庚》上篇说到：

今不承于古，罔知天之断命，矧曰其克从先王之烈？若颠木之有由蘖，天其永我命于兹新邑，绍复先王之大业，厎绥四方。

这是商君盘庚对臣民的告喻。其“若颠木”以下诸句，显与上文之间缺乏逻辑上的联系。“若颠木”句当然是对“天其永我命于兹新邑”的譬喻，但上文既说“今不承于古，罔知天之断命”，又怎知“天其永我命于兹新邑……”呢？由此可知，此段文字实分别说了两种相反的情况。其实际意思当是：现在不继承先王传统，不明白上天决心，那还说什么承继先王之事业？反之，就如倒伏的枯树会发出新芽一样，上天会让我们的生命在新都绵延下去，并且继续复兴先王的伟业，安定天下。文章本是从正反两方面向民众说明迁都的必要性，并且运用了譬喻，可看出在表达上已具有相当水平；但由于在把口语浓缩成书面语时，省略了“反之”一类必要的转折词，就变得艰涩难解了。

《周书》比《商书》叙事清晰，文字也较流畅。其时代最晚的《秦誓》，在这方面的特点尤为明显。此篇写秦穆公因不听劝谏，伐晋失败而产生的悔恨痛惜之情，文中写道：

古人有言曰：“民讫自若是多盘。”责人斯无难，惟受责俾如流，是惟艰哉！我心之忧，日月逾迈，若弗云来。

先引古人的话，指出人若随心所欲，则多邪僻之事。接着说责备别人易，从谏如流难。然后又说，他忧虑时光迅速逝去①。每层意思都明白晓畅，以之与上引《盘庚》文字中正反两层意思的任何一层相比较，都显得清顺易解。但三层意思之间依然没有严谨的逻辑关系。如我们仔细思考，大致可以猜想出：在“责人”两字上当是省略了“以之”两字，意为用“民讫自若是多盘”的话去责备别人是容易的；至于“我心”以下与上文的联系，则大概是“我”由于未能受责如流而致“多盘”，现在很想改正，但担心岁月如驶，不一定还有机会。由于中间省略得太多，也就增加了理解上的困难。

由此可见，从《尚书》的最早一篇到最晚一篇，在表达能力上虽有不少进步，如“日月逾迈，若弗云来”这样把自然现象与心理状态融合起来的表达方法，就很值得重视，但在将口语浓缩成为成熟的书面语这一点上，却还有漫长

---

① “日月”两句的意思是：日月很快地运行，而且太阳落下去了好像不会再升上来，月亮也是如此。按，这是表现其对自己可能随时死去的忧惧心理：看到了今天的太阳落山，但不知能否看到明天的旭日东升。

的路要走。

《春秋》原由鲁国史官所编，相传经孔子整理、修订，成为儒家经典。它记载鲁隐公元年（前722）至鲁哀公十四年（前481）的二百四十二年历史。不同于《尚书》的古奥艰涩，《春秋》表现出文从字顺、言简意赅的特点。现引鲁文公四年（前623）的记事如下：

> 四年春，公至自晋。夏，逆妇姜于齐。狄侵齐。秋，楚人灭江。晋侯伐秦。卫侯使宁俞来聘。冬，十有一月壬寅，夫人风氏薨。

用四十四个字记述一年史事，以季节为经，以事件为纬，文从字顺，有条不紊。但记事过分简略，很难看出其驾驭文字的真实水平。由于上引《秦誓》那段文字中的三层意思，如孤立起来看，也都是明白清楚的，我们也很难说《春秋》的驾驭文字的水平已超过了《秦誓》。

总之，《尚书》和《春秋》虽还不是较成熟的书面语，但却为较成熟的书面语的出现准备了条件。《左传》、《国语》、《战国策》等具有文学成分的历史著作，正是在《尚书》和《春秋》的基础上产生的。

第二节 《左 传》

《汉书·艺文志》的《春秋》类有《左氏传》三十卷，视为解释《春秋》之作，又称《春秋左氏传》，简称《左传》。它与《春秋公羊传》、《春秋穀梁传》统称“春秋三传”。

《左传》的作者，《史记》、《汉书》都说是左丘明，唐代啖助、赵匡等疑之，至今尚无定论。就书的内容看，是对春秋时代重大历史事件的编年记载，比《春秋》的大纲式简略记事远为具体。古代学者认为这是以阐述史实的方式来为《春秋》作注。但在《春秋》的记事结束以后，《左传》又多记载了十七年的史事，那显然不是为《春秋》作注。再加上《左传》的记事与《春秋》也不是配合得很严密，所以现代学者一般认为《左传》是《春秋》以外的另一部著作，只是后人将它的每一年记事依附于《春秋》各年之下罢了。

《左传》虽仍是历史著作，但由于叙述较为具体、丰满，在文字的驾驭上已具有相当功力，对我国历史散文的发展起了积极的推动作用，也为文学性散文的出现提供了条件。以下几点尤其值得注意。

首先，《左传》已能以简要的文字，为事件的过程勾勒出较具体而明晰的轮廓，使人看到事件发生、发展及结束的过程，有时也能点明其原因。这在战争

的描写中尤为明显。尽管战争——尤其是较大的战役——较之一般的事件更为错综复杂，但《左传》已能将其来龙去脉交代清楚。如写隐公元年（前722）“郑伯克段于鄢”的事件，《春秋》仅用了以上六字，在《左传》中则用了五百余字来叙述。对郑庄公寤生与其弟太叔段的互相讨伐、庄公母亲在这一事件中所起的作用、庄公母子黄泉相见的前因后果，一一阐明，毫无混杂、冗沓之感。这在我国散文发展的早期，实是一种很突出的成就。尤其令人称道的是“晋楚城濮之战”、“秦晋殽之战”等五大战役。作者将每一战役放在当时大国争霸的背景下，从战争的起因、各国关系的变化、战前准备，一直写到交锋过程及战后影响等，原原本本，有条不紊，其在处理复杂事件时的这种驭繁于简的功力，在当时是很重要的成就。在这以前，我国散文的记事，或如《春秋》似的只是极简单的大纲，或如甲骨文和铜器铭文中所见的，只是对简单事件的记述；因此，《左传》此类记事的出现，在我国记事文的发展上是一种巨大的进步，对后世的历史著作有重大影响。

其次，《左传》所载的外交辞令，不仅逻辑严密，而且表达相当精练有力，较之《尚书》式的记言文也是很大的进步。有名的“吕相绝秦”即是很有说服力的绝交辞，见于《左传》成公十三年（前578）。

由于晋国最突出的君主晋文公曾长期流亡于国外，得秦穆公的帮助，才能回国为君，从这一点说，秦实有恩于晋。晋要与秦绝交，颇难措词。但“吕相绝秦”处理得很好。一开始就回顾了这一段经过，结论道：“……用集我文公，是穆之成也。”足见晋国并没有忘恩。接着又说晋文公即位以后，也对秦作了很大贡献——“则是我大有造于西也”；意谓我们已经报答过你们，并对你们并无亏欠了。然后指责秦国的种种不是，替本国辩白，为绝交找依据。文中这样写道：

> 无禄文公即世，穆为不吊，蔑死我君；寡我襄公，迭我殽地，奸绝我好，伐我保城；殄灭我费滑，散离我兄弟，挠乱我同盟，倾覆我国家。我襄公未忘君之旧勋，而惧社稷之陨，是以有殽之师。犹愿赦罪于穆公。穆公弗听，而即楚谋我。天诱其衷，成王陨命，穆公是以不克逞志于我。
>
> 穆、襄即世，康、灵即位。康公我之自出，又欲阙翦我公室，倾覆我社稷，帅我蝥贼，以来荡摇我边疆。我是以有令狐之役。康犹不悛，入我河曲，伐我涑川，俘我王官，翦我羁马。我是以有河曲之战。东道之不通，则是康公绝我好也。

大量列举秦方罪状，说明并非晋国想与秦绝交，是秦国自绝于晋。这之后谈到秦、晋现状及解决矛盾冲突的办法，结尾是：“君若惠顾诸侯，矜哀寡人，而赐之

盟，则寡人之愿也……君若不施大惠，寡人不佞，其不能以诸侯退矣。”既给对方以台阶，又显示本方的实力，不亢不卑，富于感染力。全文层层推进，逻辑严密，叙述清晰，论说有力；这在其前的记言之作中是见不到的，《秦誓》即无其明晰。

再次，在《左传》的记事中，有时引入具体、细致的情节描写。这一点在中国后来的历史著作中被发扬光大。著名的《史记》等著作不只是对历史事件作记录，有时并将人物的思想感情、心理活动描绘出来；这种传统实以《左传》为滥觞，尽管在《左传》中这远不是普遍现象。同时，这种描写也正是叙述性的文学作品所必需的，从而使《左传》具有了若干文学的成分。例如“郑败宋师获华元”（宣公二年）中有这样的一段记载：

> 宋城，华元为植，巡功。城者讴曰：“睅其目，皤其腹，弃甲而复。于思于思，弃甲复来！”使其骖乘谓之曰：“牛则有皮，犀兕尚多，弃甲则那？”役人曰：“从其有皮，丹漆若何？”华元曰：“去之，夫其口众我寡。”

这里说的是：宋国大臣华元在有一次战争中失败了，受到一些筑城的人的讥笑。“弃甲”，指其作战的失败；“睅其目，皤其腹”、“于思于思”是说华元的样子：瞪着眼睛，腆着肚子，脸上都是胡须。华元让其手下对筑城的人说：皮革很多，“弃甲”没有什么。不料对方回答说：纵然皮革不少，但漆甲所用的丹漆又到哪里去找呢？于是华元只好赶快离开。这样的描写对史事来说毫无价值，纯是行文的小插曲，但却使记载生动，很具趣味性。此外如“齐晋鞌之战”（成公二年）中的齐将高固，在阵上打了胜仗，自以为了不起，就乘着车在自己的部队中且行且叫：“欲勇者贾余余勇！”意思是说：我有多余的勇气要出卖，需要的到我这里来买。也是同样的类型。

但是，尽管有以上特点，《左传》的叙述仍保留了不少早期散文的痕迹，即由于过分浓缩而至费解。如“晋公子重耳之亡”（僖公二十三、四年）的如下一段：

> 秦伯纳女五人，怀嬴与焉。奉匜沃盥，既而挥之。怒曰：“秦、晋匹也，何以卑我？”公子惧，降服而囚。

“奉匜沃盥”的主语是怀嬴，“既而挥之”的则是重耳。“怒曰”是怀嬴所发。不细读就不易明了。“降服而囚”则是说“脱去上衣，自囚以谢罪”，也因过于简化而要想一想才能明白。这种阅读中的理解困难影响了读者的自由欣赏乃至阅读快感，导致文章感染力的下降。再如“齐晋鞌之战”中的“此车，一人殿之，可以集事”，如从其字面上理解，自是说只要有“一人殿之”就行了，但若从其上、下文仔细推敲，此处实是说“必一人殿之，始可以集事”。这同样是浓缩过分而

造成的问题。

总之,《左传》在叙事文上的成就,为《战国策》、《史记》等的出现奠定了必要的基础;它的那些具有文学性成分的描写,也为《史记》、《战国策》等书所继承和发扬。因此,《左传》在我国历史散文发展过程中具有重大的承前启后的作用。

第三节 《国 语》

《国语》的记事,上起西周穆王征犬戎(约前967),下讫战国初韩、赵、魏三家灭智氏(前453),前后五百余年。所记为周、鲁、齐、晋、郑、楚、吴、越的史事,以"国"为目,故称《国语》。

司马迁说:"左丘失明,厥有国语。"(《报任安书》)《汉书·艺文志》称:"《国语》二十一篇,左丘明著。"是以在一个相当长的时期内都认为《国语》的作者是左丘明。但后代如晋傅玄、隋刘炫、唐啖助、宋陈振孙直至清赵翼,都怀疑这种说法。现在一般认为《国语》写于战国初期,作者不详。

《国语》以记言为主,故在大场面(如大战等)描写上不及《左传》。但是,它在记言上较为丰赡,其记事有时较《左传》更注重细节,因而其文学成分也有所增加。

作为历史著作,《国语》的记言常有长篇大论、引经据典之处,这当然不符合于文学性的要求;但也有不少赡而不繁的段落,或具有趣味性,或兼具讽刺意味,或经过适当的夸张而颇具诱惑力。从文学性的角度来考虑,这些都可说是我国散文在当时的新发展。

具有趣味性的对话,可以《晋语》中记晋公子重耳离开齐国的一段为代表。重耳在齐国生活安逸,壮志消尽,已不想从事政治斗争以获取晋国的君主地位。他的随行人员子犯等与他在齐国的妻子合谋,把他灌醉,然后用车载着他离开。他醒来以后很生气,就"以戈逐子犯"。这一记事《左传》也有;但《国语》在这之后还有一段重耳与子犯的对话,却为《左传》所无:

> (重耳)以戈逐子犯,曰:"若无所济,吾食舅氏之肉,其知厌乎!"舅犯(即子犯)走,且对曰:"若无所济,余未知死所,谁能与豺狼争食?若克有成,公子无亦晋之柔嘉,是以甘食。偃之肉腥臊,将焉用之?"遂行。(《国语·晋语》四)

子犯的意思是:此行如果失败,我将被敌人所杀而弃尸郊野,为豺狼所食,谁能与它们抢我的肉吃?如能成功,你贵为君主,所吃的都是柔嫩美好的食物,哪会

来吃我身上的腥臊之肉呢？这是一段颇为幽默的话，它对这一事件根本无足轻重。作为历史著作，《左传》不予记载是完全对的；但就增加阅读的趣味性来说，这样的对话却很有用。由此也可看出，《国语》对趣味性的重视超过《左传》。

兼具讽刺意味的对话，最有代表性的当推《晋语》所载叔向对晋平公的讽谏。晋平公射鴳，伤而不死。他命竖襄去搏杀它，却让它飞走了。晋平公很生气，要杀竖襄。叔向知道后，就对平公说：我们的祖先唐叔，用箭射死了兕牛，所以被封为晋的国君。“今君……射鴳不死；（竖襄）搏之不得，是扬吾君之耻者也。君其必速杀之，勿令（君之耻）远闻。”其真实意思是说：你射鴳不死，本就愧对祖先；你不自感惭愧，反而责怪别人“搏之不得”；假如你把竖襄杀死，别人问起他的死因，也就连带知道了你的射鴳不死的丑事。所以，表面上是说：赶快把他杀掉，“君之耻”就不会“远闻”了，实际意义却是：你一把他杀掉，“君之耻”就要“远闻”了。这样的讽刺、挖苦而又确为晋平公声誉着想的话，结果是使得平公“忸怩，乃趣赦之”。这是一个颇具文学意味的故事。如果叔向谏止平公杀竖襄一事确有政治意义，实也没有如此具体地记载叔向之语的必要。特别是其所记叔向的这一段话中，一开始就说“君必杀之”，结尾又说“君其必速杀之”，就历史著作来说实嫌累赘，但却能起到一种戏剧性的效果。平公在开始听叔向说“君必杀之”时，大概会以为叔向赞同他的做法而感到高兴，而听叔向最后又说“君必速杀之”时，恐怕就只能苦笑了。在这里我们可以又一次看到《国语》对趣味性的重视。

《国语》所记言词的诱惑力，则可以越臣文种在越国与吴国作战失败后代越王向吴王求和的一段话为例：

> 寡君句践乏无所使，使其下臣种，不敢彻声闻于天王，私于下执事曰：寡君之师徒，不足以辱君矣，愿以金玉、子女赂君之辱。请句践女女于王，大夫女女于大夫，士女女于士；越国之宝器毕从。寡君帅越国之众以从君之师徒，唯君左右之。若以越国之罪为不可赦也，将焚宗庙，系妻孥，沉金玉于江；有带甲五千人，将以致死，乃必有偶，是以带甲万人以事君也，无乃即伤君王之所爱乎？与其杀是人也，宁其得此国也，其孰利乎？（《国语·越语》上）

如果把《左传》中“吕相绝秦”的言词——特别是其最后部分（也给对方两种选择）——与此段相比较，就可发现前者谨严，此段夸张；前者具有说服力，此段具有诱惑性。它不是如“吕相绝秦”似的将两种方案客观地让对方去选择，而是尽量引诱对方接纳第一种方案，夸耀此种方案会给对方带来的好处，同时相当鲜明地表明己方在被逼迫到无路可走时的决心，以及这一决心将给对方造

成的损害，以此来劝告对方排斥第二种方案。正因它是那样地具有吸引力，所以夫差听了以后，就准备接受越的投降。

以上的这些部分，都使对话显得生动有力，与文学作品中的对话具有可以相通之处。此类对话在《国语》中较多地出现，也就意味着文学成分的增加。

另一方面，《国语》虽以记言为主，但既然这些言都是与历史事件联系在一起的，自不可能不涉及事。而就记事说，它虽无《左传》那种总揽全局的记叙，有时却较能注意细节的交代和叙述的周密，间或也能渲染气氛。这些也都含有文学成分。

前者仍可以晋重耳离开齐国的一段为例。今引其有关文字如下：

> 遂适齐。齐侯妻之，甚善焉；有马二十乘。将死于齐而已矣，曰："民生安乐，谁知其他?"
>
> 桓公卒，孝公即位，诸侯叛齐。子犯知齐之不可以动，而知文公之安齐而有终焉之志也，欲行，而患之①，与从者谋于桑下。蚕妾在焉；莫知其在也。妾告姜氏②，姜氏杀之，而言于公子曰："从者将以子行；其闻之者，妾已除之矣。子必从之，不可以贰……"(《国语·晋语》四)

现再引《左传》的相应记事如下：

> 及齐，齐桓公妻之，有马二十乘。公子安之。从者以为不可，将行，谋于桑下。蚕妾在其上，以告姜氏。姜氏杀之，而谓公子曰："子有四方之志，其闻之者，吾杀之矣。"公子曰："无之。"姜曰："行也。怀与安，实败名。"公子不可。姜与子犯谋，醉而遣之。

两相比较，就可知道《国语》此段记载的优点所在。《左传》中的"公子安之"这样抽象的记述，在《国语》中却是："将死于齐而已矣，曰：'民生安乐，谁知其他?'"这不但说明了"安之"的具体内容，而且也触及了重耳在当时的心理活动；接近于文学所要求的人物描写的具体性原则。同时，从《左传》的上下文来看，"将行，谋于桑下"的只是重耳的"从者"，重耳并未参与，所以他后来坚决不肯离开齐国；那么，姜氏对他说的"子有四方之志"，那又是什么意思呢？这就使读者费解。《国语》叙此事则相当周密，不但交代清楚了"欲行"而"谋于桑下"的只是子犯及从者，连子犯为什么要离开的原因也说得很明白；在姜氏与重耳的谈话中更点明了"从者将以子行"。可知《国语》对此种细节的记叙实较《左传》重视。一般说来，记载史事重在大关节目，文学作品则应注意细部描

① "之"，指晋文公重耳的"安齐而有终焉之志"。"患之"，指恐怕文公不肯走。

② "姜氏"，晋文公在齐所娶的妻子。

写；在这些地方也可看出《国语》中的文学性成分。

在气氛的渲染上，《国语》中最富于戏剧性的，是《吴语》中记吴晋争长，夫差陈兵而得为盟主的一段：

> 吴王昏乃戒令秣马食士。夜中，乃令服兵擐甲，系马舌，出火灶，陈士卒，百人以为彻行，百行。行头皆官帅，拥铎拱稽，建肥胡①，奉文犀之渠。十行一嬖大夫，建旌提鼓，挟经秉枹。十旌一将军，载常建鼓，挟经秉枹。万人以为方阵，皆白裳、白旂、素甲、白羽之矰，望之如荼。……为带甲三万，以势攻，鸡鸣乃定。既陈，去晋军一里。昧明，王乃秉枹亲就，鸣钟鼓、丁宁、錞于，振铎，勇怯尽应，三军皆哗釦以振旅，其声动天地。晋师大骇不出……

当时吴王已闻勾践攻破姑苏，为尽快让晋屈服，连夜聚兵，逼其就范。这段文字详述布阵的情状，行文简洁而又注重细部的记叙，不但写了士卒的如何列队，军官和士卒的比例，连兵将的衣甲、兵器的颜色都写到了，并特地点明"望之如荼"。通过这样的记叙，渲染出一种强大绝伦的气势和大战迫在眉睫的气氛，给人以精彩壮观、酣畅淋漓之感，已有些近似后世小说笔法了。

但是，为了文字的精练而造成的过于浓缩以致削弱了感染力的现象，在《国语》中仍有不少；在本节的引文中也并未绝迹。如上引重耳以戈逐子犯时子犯的回答，其"余未知死所"与下句的"谁能与豺狼争食"之间就缺乏必要的过渡。

第四节　《战　国　策》

《战国策》是战国时期游说之士的著作。刘向《战国策叙录》说："所校中《战国策》书②，中书余卷，错乱糅莒。又有国别者八篇，少不足。臣向因国别者，略以时次之，分别不以序者以相补，除复重，得三十三篇。……中书本号，或曰《国策》，或曰《国事》，或曰《短长》，或曰《事语》，或曰《长书》，或曰《修书》。臣向以为战国时游士辅所用之国，为之策谋，宜为《战国策》。"可见《战国策》是刘向整理、编次后定名的。

---

① "肥胡"，据黄丕烈覆刻宋明道本《国语》。《文选》左思《吴都赋》"建祀姑"句李善注引《国语》此段文字有"建祀姑"语，则此一"肥"字当为"祀"的误字，"胡"、"姑"则为通假字（以其皆为"古声"）。祀姑（胡）为幡名。

② "中"，刘向所校为汉朝中央政府之书，故称"中《战国策》书"、"中书"。

刘向似把此书视作“战国时游士辅所用之国，为之策谋”的记录，那恐并不确切。1973年出土的马王堆文物中有一种被定名为《战国纵横家书》的帛书，共二十七章。其中很多内容不见于《战国策》，也有不少记载直接与《战国策》所记相冲突。例如，《战国纵横家书》中的苏秦活动年代为燕昭王、齐湣王的时代，而据《战国策》中的大部分记载，苏秦的活动年代都要比燕昭王、齐湣王时代早。又如，《战国策》中，不少被作为苏秦的活动的，在《战国纵横家书》中却是苏代的活动；有的被《战国纵横家书》作为苏秦活动的，《战国策》却又记作苏代的活动。多数学者都认为《战国纵横家书》所记可信，但也有学者持相反的看法。

倘若真如多数学者所认为的，《战国策》中的这些记载不可信，足见其中掺杂了许多并非史实的东西。即使这些记载可信，但《战国纵横家书》与《战国策》乃是同类性质的著作（是以在其出土的初期，曾被视为“别本《战国策》”），《战国纵横家书》中既有许多不可信的记载，《战国策》自也难免；而且以前早就有学者指出过，《战国策》所记之事不尽可信（例如《战国策·魏策》的《唐且为安陵君劫秦王》；因为唐且不可能佩剑见秦王）。所以，《战国策》所载“战国时游士辅所用之国，为之策谋”之事，其中既有历史事实，也有夸张甚或虚构。作者当不止一人，其时代为战国后期或末期，个别的甚或在秦末、汉代。至于其写作目的，当是一方面说明游士作用的伟大，同时也作为游士游说人主的教材或参考书。在先秦历史散文中，它是文学成分最多的一部。

首先，《战国策》比《左传》、《国语》更注意写人物。因为这实是一部以战国游士为中心的历史故事集，重点在写游士的言行，突出其在历史上的作用和力量，因而对游士的描写比较生动。但真要写好游士，显出其力量，也不能把对方写得如同木偶，因此，对写游士以外的人物也给予一定重视。在这方面，《战国策》很注意人物话语的运用。有时用独白，有时用对话。凡用得较为成功的，都有助于表现人物感情或精神风貌。

前者如《秦策一》记苏秦事，以苏秦失意时“妻不下纴，嫂不为炊，父母不与言”的遭遇，和得意时“父母闻之，清宫除道，张乐设饮，郊迎三十里。妻侧目而视，倾耳而听，嫂蛇行匍伏，四拜自跪而谢”的情状相对照，而后由苏秦自己说：

> 嗟乎，贫穷则父母不子，富贵则亲戚畏惧。人生世上，势位富厚，盖可以忽乎哉！

这是很深沉的感慨，也是严肃的人生思考。读者从这些话语中，既可体味到他的志得意满，也可觉察到一种淡淡的悲哀；原来，人与人之间的关系竟是如此！通过话语表现人的较深层次的感情活动，这在以前的历史散文中还没有出

现过。

后者如《魏策》所记的唐且与秦王的对话。秦王派人对安陵君说，愿以五百里土地交换安陵。安陵君不愿，请唐且前去说明理由。于是，秦王与他发生了冲突，并对唐且进行威胁，唐且则加以反击。

> 秦王怫然怒，谓唐且曰："公亦尝闻天子之怒乎？"唐且对曰："臣未尝闻也。"秦王曰："天子之怒，伏尸百万，流血千里。"唐且曰："大王尝闻布衣之怒乎？"秦王曰："布衣之怒，亦免冠徒跣，以头抢地尔。"唐且曰："此庸夫之怒也，非士之怒也。夫专诸之刺王僚也，彗星袭月；聂政之刺韩傀也，白虹贯日；要离之刺庆忌也，仓鹰击于殿上。此三子者，皆布衣之士也，怀怒未发，休祲降于天，与臣而将四矣。若士必怒，伏尸二人，流血五步，天下缟素，今日是也。"挺剑而起。秦王色挠，长跪而谢之曰："先生坐！何至于此！……"

在秦王说"天子之怒"时，我们可以体味到他的骄横；在其说"布衣之怒"时，我们可以体味到他的轻蔑；而在他说"先生坐！何至于此"时，我们可以体味到他的惊惶和强作镇定。以对话来表现这样强烈的感情变化，也是《左传》、《国语》等书所没有的。

除了话语以外，《战国策》写人物时当然也写其神态、动作，这也很重要。但那些往往与话语相配合。如上引《魏策》中的那段记载，若没有唐且"挺剑而起"的动作，他说"布衣之怒"的那段话就没有力量；但如没有那一段话，他的"挺剑而起"的动作就不会有如此大的威慑力。同样，如没有秦王的"色挠，长跪而谢"，就不能充分表现其内心的恐慌；但如没有"先生坐！何至于此"的话，也就看不出秦王于恐慌中的强作镇定，那么，秦王就显得太胆怯无能。所以，话语与神态、动作在《战国策》中是配合在一起的，比较起来，话语更重要一些。

其次，《战国策》叙述事件的过程时，较《左传》、《国语》更注意细节的描写。因为《左传》的细节描写往往只注重在一两件小事情上；《国语》也基本如此，只是有时会对某一个大场景（如前引的吴王列阵的情况）的细节作较具体的描绘。而在《战国策》中，却出现了一种新现象：以将近一半的篇幅去写中心事件的陪衬，从而使整个过程显得生动而富于趣味性。在这方面最突出的是《触龙说赵太后》（《赵策》四）①。秦兵攻赵，赵求救于齐国。齐要求以赵国的长安君为质，才肯出兵。当时赵太后主持国政，长安君是她最喜欢的小儿子，所以

① 触龙，原作触詟，据马王堆帛书本改。

她坚决不同意。但触龙终于把她说服了。其过程如下：

左师触龙言愿见太后。太后盛气而揖之①。入而徐趋，至而自谢，曰："老臣病足，曾不能疾走，不得见久矣。窃自恕，而恐太后玉体之有所郄也，故愿望见太后。"太后曰："老妇恃辇而行。"曰："日食饮得无衰乎?"曰："恃鬻耳。"曰："老臣今者殊不欲食，乃自强步，日三四里，少益耆食，和于身也。"太后曰："老妇不能。"太后之色少解。

左师公曰："老臣贱息舒祺，最少，不肖，而臣衰，窃爱怜之，愿令得补黑衣之数，以卫王宫。没死以闻!"太后曰："敬诺! 年几何矣?"对曰："十五岁矣，虽少，愿及未填沟壑而托之。"太后曰："丈夫亦爱怜其少子乎?"对曰："甚于妇人。"太后笑曰："妇人异甚。"

在这样的长段对话里，一点都没有涉及中心事件。第一段写的是触龙怎样使太后从"盛气而揖之"到"色少解"。第二段写触龙请求太后安排自己小儿子的职务，使太后的情绪进一步放松，终于有了笑容。这以后才逐渐向太后说明她目前的这种做法对长安君有害无利。而其说道理的部分的字数，比这些闲文多不了多少。这种写法较接近于叙述文学故事的方式，而不是记载历史事件的方式。因为这一事件的中心，是触龙说服赵太后把长安君派到齐国去为质；历史记载所要求的，是事件的实质——核心，所以只要把触龙用什么道理说服赵太后这一点交代清楚就行了。但如要描写触龙的能力，就必须把他怎样使赵太后由怒变为不怒的过程予以刻画。刻画得越细致，也就越能显示触龙的本事。而《战国策》是要说明战国时期士的作用和能力，也就很自然地会采用这种方式，从而促使历史记载向文学的方面倾斜。这一部分之使人读来兴味盎然，就是此种倾斜的结果。

再次，《战国策》善用夸张、排比，行文恣纵而明晰，因而比《左传》、《国语》更富文采。《左传》、《国语》都不能避免的由于过于简化而造成费解的某些缺陷，在《战国策》中已基本不再出现。它在语言上的这种特色，从上引的文字中已有所体现，如《触龙说赵太后》的周至而亲切，《唐且为安陵君劫秦王》的文字奇肆多变，皆是其例。现再就其夸张、排比略加说明。

《战国策》的夸张，是就其对象进行多角度的渲染，以造成一种气势，达到内容和形式的统一。如《齐策一》所载苏秦说齐宣王之词：

齐南有太山，东有琅邪，西有清河，北有渤海，此所谓四塞之国也。齐地方二千里，带甲数十万，粟如丘山。齐车之良，五家之兵，疾如锥矢，战

① 揖，据王念孙考证，是"胥"的误字。"胥"为等待之意。

如雷电，解如风雨。即有军役，未尝倍太山、绝清河、涉渤海也。临淄之中七万户，臣窃度之：下户三男子，三七二十一万，不待发于远县，而临淄之卒，固以二十一万矣。临淄甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟、击筑弹琴、斗鸡走犬、六博蹹鞠者。临淄之途，车毂击，人肩摩，连衽成帷，举袂成幕，挥汗成雨。家敦而富，志高而扬。

从齐的地理形势的险要、区域的广大、粮食的充裕、兵甲的精良、军士的善战、人口的众多、都市的繁华、人民的富足等各个方面进行铺叙，以显示齐的强大，这跟汉代体物大赋的铺陈有其相通之处。而"连衽成帷，举袂成幕，挥汗成雨"之类明显的夸张笔法，也为汉代体物大赋所常用。由于其内容在总体上都是以张扬为特征的，这类笔法在此处也就显得自然而和谐。

至于其排比的句式，则"连衽成帷"等句固已可略见一斑，而最具代表性的，实是下面一类的文字：

夫断死与断生也不同，而民为之者，是贵奋也。一可以合十，十可以合百，百可以合千，千可以合万，万可以合天下矣。……然而甲兵顿，士民病，蓄积索，田畴荒，囷仓虚，四邻诸侯不服，霸王之名不成，此无异故，谋臣皆不尽其忠也。(《秦策一·张仪说秦王》)

其前半的"一可以合十"云云，几乎是同义重复，但却具有一种强调的作用，因而不但不致使人感到噜苏，反而显得气势甚盛。后半的"甲兵顿"云云，是在铺陈的基础上以揭示问题的严重，对读者起到一种震撼的作用。但无论前者或后者，其作用都在打动读者的感情，而不在于引导读者进行理智的分析①。

总之，《战国策》的这种语言上的特点，既是在《左传》、《国语》已有成就的基础上的新的发展，又为后来的文学语言提供了借鉴。

此外，《战国策》中还有不少寓言，这是游士为加强自己言辞的说服力而加以运用的，后来就具有了相对的独立性；人们普遍知道这类寓言，有些并发展为成语，但对于它们在《战国策》中是基于什么目的而被提出来的，它们与什么事件联系在一起，人们就不再注意了。这类寓言有"画蛇添足"、"亡羊补牢"、"狐假虎威"等。

① 倘若仔细加以分析，就会发现有些句子实是为了在字面上造成一种声势，就实际意义说则可有可无。例如，在"蓄积索，田畴荒"两句中，实已包含了"囷仓虚"的意思在内，蓄积既尽，田畴又荒，囷仓怎能不虚？

第四章　诸子散文

诸子散文是指春秋战国时期的各个学派——即所谓诸子百家——阐述自己的观点的著作。刘勰谓之“入道见志之书”(《文心雕龙·诸子》)。多数是其门人弟子或后人对本学派的具有代表性的人物——特别是创始人——的言论的记录、思想的阐述,但也有此类代表人物自己所作的。它们都不是文学作品,但一则诸子散文的发展过程从一个方面反映了古人驾驭语言文字能力的水平及其提高,再则这类著作中有些也含有不同程度的文学成分,所以,就文学史的研究来说,对文学散文出现以前的这些著作也有必要加以考察。当然是从文学的角度,把它们作为文学散文的史前时期的现象来看待,同时也注意到其中文学成分较多的著作与后代的文学作品之间的关系。

第一节　从《论语》到《孟子》

在先秦诸子中,作为思想家而出现的,以老子、孔子、墨子为最早。他们分别为道家、儒家、墨家的创始人。其中老子可能较孔子年岁略大,墨子则与孔子同时或稍后。《道德经》(即《老子》)相传为老子所撰,但那是高度抽象的理论性著作。所以,从文学史的角度谈先秦诸子散文时,似不必涉及此书。

传世的儒家学派的散文,以《论语》为最早;墨家的则为《墨子》。但如从文学性的角度来考察其驾驭语言文字的能力,那么,这两部书都还处于初期阶段。比较起来,时代后于《论语》的另一部儒家著作《孟子》,在这方面的进展甚为明显。所以,本节的介绍以《孟子》为重点,《论语》和《墨子》则是为了追溯诸子散文的起源而提及的。

孔子(前551—前479)名丘,字仲尼,鲁国陬邑(今山东曲阜)人。他曾在鲁国担任过短期的司寇,但其主要活动则是从事教学,一生招收过很多学生,突出的也不少,从而开创了儒家学派。他的思想的核心,是提倡“仁”和“礼”,

而两者又是紧密联系的，所以他曾把“仁”归结为“克己复礼”。《论语》是其弟子所记载的孔子的言论，在孔子死后编纂成书。一般认为此书以语录体写成。但其话语简短，与宋儒语录的写法不同。后者无论是阐述一种见解或谈论一件事情，大都有其来龙去脉。而《论语》却不尽如此，往往只是孤立的一两句话。如全书一开头的“子曰：学而时习之，不亦说乎！有朋自远方来，不亦乐乎！”（《学而》）想来孔子不会不加说明地把似乎并不相干的“学而时习之”和“有朋自远方来”两件事联系在一起。所以，《论语》所记的其实已非孔子的原话，而是其谈话的纲要。

《论语》在驾驭语言文字方面的成绩，主要在于：第一，它在把孔子的原话删繁就简、压缩为提纲式的语言时，能够抓住其最主要之点，而且以很简明的方式传达给读者；第二，它的记录虽绝大多数都是纲要式的，但有时也能把谈话的过程、其间的某些动作、神态作简要的叙述。最突出的是《先进》中的这一段：

> 子路、曾皙、冉有、公西华侍坐。子曰：“以吾一日长乎尔，毋吾以也。居则曰：‘不吾知也！’如或知尔，则何以哉？”
>
> 子路率尔而对曰：“千乘之国，摄乎大国之间，加之以师旅，因之以饥馑，由也为之，比及三年，可使有勇，且知方也。”
>
> 夫子哂之。……
>
> “点，尔何如？”
>
> 鼓瑟希，铿尔，舍瑟而作。对曰：“异乎三子者之撰。”
>
> 子曰：“何伤乎，亦各言其志也！”
>
> 曰：“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”
>
> 夫子喟然叹曰：“吾与点也！”……

此为《论语》里很长的一章，把孔子的提问，这几个弟子的回答，回答时偶尔伴随的神色、动作，孔子的反应都作了简要的记述，因而给人以亲切感。如“子路率尔而对”、“（曾皙）鼓瑟希，铿尔，舍瑟而作”、“夫子哂之”、“喟然叹曰”，都能对他们当时的态度有所提示。如果考虑到这是早期的散文，那么，能达到这样的水平是难能可贵的。

然而，正因是早期的散文，其局限也是明显的。那就是：在处理稍长一些的记载时，前后的照应就难以完密。以上引的一例来说，开始只说曾皙与子路等一起“侍坐”，没有说及“鼓瑟”，所以，读到下文的“鼓瑟希”时，读者难免有突兀之感。当然，再读到下面的“舍瑟而作。对曰”，就可以明白他当时在鼓瑟。

但接着就会产生另一个问题：那么，他是何时开始鼓瑟的呢？在孔子提问之前，抑或在孔子与其弟子对话的时候？这在《论语》中都没有交代。同时，由于文字的浓缩，有时不免费解。如“毋吾以也”句，学者解说不一。朱熹《论语集注》解作：“（言我虽年少长于女）然女勿以我长而难言（按，此实本于《论语集解》所引孔安国之说）。”这儿，“以”读作“已”，作“止”解。刘宝楠《论语正义》释为：“‘毋’与‘无’同……以，用也。言此身既差长，已衰老，无人用我也。”二者的解释差异很大。但无论根据哪种解释，原文在表达上都存在问题。若据朱说，原文的完整表达应为“虽吾一日长乎尔，尔毋以吾以（已）也”。它可以浓缩为“虽吾一日长乎尔，毋吾以也”，甚至把句首的“虽”字也省掉，但绝不应改“虽”作“以”。现在的这个句子，直可谓逻辑混乱。若据刘说，“以吾”句虽然逻辑严密，但这就成了说孔子自己的情况，而下文的“居则曰”云云则是说子路等人的情况；主语既已转换，“居则曰”上自应加一主语“尔”。所以，这是省略了不应省略的主语。朱熹及其以前的注释者大概想不到问题出在第二句，就只好对第一句作那样的解释了。总之，正因原文在表达上本就存在问题，所以引起了歧义。

与《论语》的这种有时容易引起歧义的情况相反，《墨子》表达详赡，但不免存在着行文累赘的局限。

墨子名翟，宋国人，但长期居住鲁国。他主张兼爱、尚同，反对战争，提倡“节用”、“节葬”和“尚贤”。《墨子》是墨子及墨家学派中其他人物的言论集。它以论说文为主，注重逻辑，故其文字运用上的长处，是论述清晰，层次分明，条贯严密，但常有繁冗之病。例如《兼爱上》：

> 圣人以治天下为事者也，必知乱之所自起，焉能治之；不知乱之所自起，则不能治。譬之如医之攻人之疾者然：必知疾之所自起，焉能攻之；不知疾之所自起，则弗能攻。治乱者何独不然！必知乱之所自起，焉能治之；不知乱之所自起，则弗能治。圣人以治天下为事者也，不可不察乱之所自起。

文中一再出现的“焉”，是“乃”的意思。这种用法，在今天虽已少见，但在当时却是常见的。所以，整段文字都明白易解，论证也很清楚，充分体现了《墨子》文章的长处。然而，既然“必知乱之所自起”才能“治之”，不知自然不能治，如此地反复论说，却不免累赘了。同时，其举出医人攻疾之事，本是作为“治乱”的譬喻的，则在说完此事后，实在也不必再说“治乱者何独不然”。如把此句及以下几句删去，直接接以“圣人”句，丝毫无损其文意，行文却简洁得多了。这也是文字运用还不熟练而造成的。直到《孟子》出现，我国诸子散文中才有繁

简较为适中的著作。

孟子(约前372—前289)名轲，字子舆，邹(今山东邹县东南)人。相传为孔子之孙孔伋(子思)的门人，是继孔子之后的儒家的重要代表人物。《孟子》是记述他的言行的书，共七篇，由他自己和门人共同完成。他提倡"仁义"，要求保障人民最低限度的物质生活，达到不饥不寒，七十岁以上的老人可以"衣帛"、"食肉"，在这样的基础上建立起维护封建制度的伦理、纲常，并把全国统一起来。他认为当时各国统治者的作为都与这种理想不一致，因此对他们有很多批评。

《孟子》虽为语录体散文，但与《论语》的纲要式的记言不同，它不仅能较具体地记录谈话的过程，而且有不少段落能就某个问题为中心展开论证，逐步深入，已在向独立的论说文发展。若与《墨子》中的论说文相较，则虽然都是层层推进，但孟子进展迅速，论述犀利而富于气势，因而远为生动。

总的说来，在先秦诸子散文中，《孟子》是文学成分较多的一部，仅次于《庄子》。其文学成分表现在叙事和抒情两个方面。

就叙事方面说，它对谈话双方的记载，常有较为具体、灵动、引人入胜之处。如"齐桓晋文之事"章(《梁惠王》上)记孟子与齐宣王的谈话，孟子说齐宣王可以"保民"，宣王问他原因何在。下面是他们的有关对话：

> 曰："臣闻之胡龁曰：'王坐于堂上，有牵牛而过堂下者。王见之，曰："牛何之?"对曰："将以衅钟。"王曰："舍之！吾不忍其觳觫，若无罪而就死地。"对曰："然则废衅钟与?"曰："何可废也，以羊易之。"'不识有诸?"
>
> 曰："有之。"
>
> 曰："是心足以王矣！百姓皆以王为爱也，臣固知王之不忍也。"
>
> 王曰："然。诚有百姓者。齐国虽褊小，吾何爱一牛？即不忍其觳觫，若无罪而就死地，故以羊易之也。"
>
> 曰："王无异于百姓之以王为爱也，以小易大，彼恶知之！王若隐其无罪而就死地，则牛羊何择焉?"
>
> 王笑曰："是诚何心哉！我非爱其财而易之以羊也，宜乎百姓之谓我爱也。"
>
> 曰："无伤也。是乃仁术也，见牛未见羊也。君子之于禽兽也，见其生不忍见其死，闻其声不忍食其肉，是以君子远庖厨也。"
>
> 王说，曰："《诗》云：'他人有心，予忖度之。'夫子之谓也……"

这一段就像两个人在聊天，闲闲道来，相互补足，有时作一些辨正或发挥，气氛融洽，而孟子的有意迎合，宣王的神情轻松，也都不难体味。这实是一种文学

的笔法。与《战国策》所记触龙与赵太后的谈话颇有可以相通之处，而《孟子》的记载犹在其前。又如孟子有一次问齐宣王，如果朋友不负责任怎么办，宣王说“弃之”，孟子又问：“士师不能治士，则如之何？”宣王说：“已之。”最后问：“四境之内不治，则如之何？”于是“王顾左右而言他”。其最后一句也颇能显示出宣王的窘态，如能把宣王怎么“言他”的也加以记录，其文学意味就更明显了。

就抒情方面的文学成分说，主要在于《孟子》文章中有一部分颇具感情色彩。由于感情的激动，行文也就颇具气势。例如：

> 庖有肥肉，厩有肥马，民有饥色，野有饿莩，此率兽而食人也。兽相食，且人恶之；为民父母行政，不免于率兽而食人，恶在其为民父母也！仲尼曰：“始作俑者，其无后乎！”为其象人而用之也。如之何其使斯民饥而死也！（《梁惠王》上）

从“此率兽而食人也”、“恶在其为民父母也”、“如之何其使斯民饥而死也”这些感叹、诘问的句子中，可以感受到孟子心中的激动。首四句虽似叙事，但显然是有意识地将两种相反的景象加以对比，从中也反映了他的痛心和愤慨。所以，此段文字的感情色彩颇为明显。后来杜甫的名句“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，虽自有其切身体会，恐也受到了此文的启发。而此段中的排比句、感叹句、诘问句等足以显示文章气势的成分，又显然是其感情激动的产物。

当然，孟子有时使用排比句以造成气势是为了打动对方，但是仍以丰富的感情为基础。例如“齐桓晋文之事”章如下一段：

> 今王发政施仁，使天下仕者皆欲立于王之朝，耕者皆欲耕于王之野，商贾皆欲藏于王之市，行旅皆欲出于王之涂，天下之欲疾其君者皆欲赴愬于王。其若是，孰能御之？（《梁惠王》上）

一连串层层叠叠的排比，似激流巨浪，势不可挡，使整个文章气势逼人，能使对方为之神往，却没有《墨子》的重复繁琐之嫌。但是，这同时也是基于孟子对自己政治理想的信心。如果自己就对这种政治理想毫无感情，大概是写不出这样热情洋溢的句子来的。

《孟子》中还有一点值得注意，就是他在论述时所运用的寓言。这种寓言有的本是短小的文学故事。如著名的讽刺性寓言“齐人有一妻一妾”（《离娄》下）：

> 齐人有一妻一妾而处室者，其良人出，则必餍酒肉而后反。其妻问所与饮食者，则尽富贵也。其妻告其妾曰：“良人出，则必餍酒肉而后反；问其与饮食者，尽富贵也，而未尝有显者来，吾将瞷良人之所之也。”

蚤起，施从良人之所之，遍国中无与立谈者。卒之东郭墦间，之祭者，乞其余；不足，又顾而之他。此其为餍足之道也。

其妻归，告其妾，曰："良人者，所仰望而终身也，今若此！"与其妾讪其良人，而相泣于中庭。而良人未之知也。施施从外来，骄其妻妾。

由君子观之，则人之所以求富贵利达者，其妻妾不羞也，而不相泣者，几希矣！

像这样滑稽而富讽刺意味的故事，当然并非真实的；因为东郭墦间不可能有这么多的酒肉可以乞讨。但正因其出于虚构，所以更能显示其想像力。这一寓言短小精悍，富于生活气息，感染力较强。结尾处以妻妾的悲泣和"良人"的"骄"相对照，以进一步显示人物的卑劣，更可见其想像力的丰富。在先秦的诸子散文和历史散文中，用寓言作为说理的辅助手段，本较常见。但运用得好的，实以《孟子》为最早。

从《论语》、《墨子》到《孟子》，我们可以看到先秦诸子散文中的文学成分的发展过程。

第二节 庄周与《庄子》

庄周是宋国蒙（今河南商丘县东北）人。其生活年代与孟轲相近，可能年岁略小，他只担任过漆园吏，那是个小官。据说楚王曾聘他为相，被他拒绝了，理由是做了大官就很可能成为牺牲，还不如贫苦而自由自在地活着好。司马迁曾把这件事记入《史记·老庄申韩列传》，但那恐怕是庄周为了说明自己的哲学思想的寓言，未必是事实。据《汉书·艺文志》著录，《庄子》为五十二篇。现存的西晋郭象注本《庄子》只收三十三篇，其中《内篇》七篇，通常认为是庄子本人所著；《外篇》十五篇，《杂篇》十一篇，则有庄周门人及后来道家的作品。

庄周的思想，以保全自己为第一义。《山木》篇有这样一段记载："庄子行于山中，见大木，枝叶盛茂，伐木者止其旁而不取也。问其故，曰：'无所可用。'庄子曰：'此木以不材得终其天年。'夫子出于山，舍于故人之家。故人喜，命竖子杀雁而烹之。竖子请曰：'其一能鸣，其一不能鸣，请奚杀？'主人曰：'杀不能鸣者。'明日，弟子问于庄子曰：'昨日山中之木，以不材得终其天年；今主人之雁，以不材死。先生将何处？'庄子笑曰：'周将处乎材与不材之间。材与不材之间，似之而非也，故未免乎累。若夫乘道德而浮游则不然，无誉无訾，一龙一蛇，与时俱化，而无肯专为；一上一下，以和为量。浮游乎万物之祖，物物而不物于物，则胡可得而累邪？……'"《山木》属于《外篇》，此文当是庄周门人所

记，但与作为《内篇》的《人间世》，旨趣相同，故当符合庄子自己的思想。所谓“浮游乎万物之祖，物物而不物于物”是庄子《内篇》也一再宣扬的最高境界；但从《山木》此段可以了解这种最高境界不过是“材与不材之间”的进一步发展，其出发点实与追求“材与不材之间”并无本质的区别。

在先秦的学派中，庄周的思想与儒家、墨家、法家都有很大的不同。儒家等都是从群体出发。法家的极致是主张君主独裁，但按照他们的理论，独裁也是为了取得社会的安定和发展，所以还是从群体出发。而庄周则是明显地从个体出发。也正因此，在魏晋以前，庄子的思想一直不受重视。在汉代，黄老思想一度很流行，那是以道家思想为主而又吸收法家思想的一种特殊的学派，但他们标榜的是黄帝、老子，那就是因为庄子的这种从个体出发的思想对于统治者实在没有什么好处，只有少数人才把“老庄”合称。直到魏晋，《庄子》才流行起来，“老庄”成了道家思想的代表。

不过，庄子所追求的“浮游乎万物之祖，物物而不物于物”，在现实世界中是无法实现的。要达到这个境界，只有两条路径：一条是出家修炼，以便成为神仙，这就是后来的道教徒所走的路，实际上是不可能的；另一条是从哲学上进行求索，获得心灵的满足与解脱。庄周走的是后一条路。简单地说，那就是把心作为物的主宰，让个体在物质世界上所受到的压迫和痛苦在心灵世界里转化为解放和快乐。因此，他尽量使他的心灵活动于无限广大的空间，遨游在无限漫长的时间之中。这样，他在阐述他的哲学思想时，就出现非常丰富的想像，而且，这种想像是不受时空的限制的，所以，又极富变化，自由灵动。这种哲学境界本来就是他的安身立命之处，因而他的阐发又伴随着很深的迷恋，充满感情。与此相应，他的文体随着内心世界的奔驰而跳跃变动，多姿多彩。这也就使庄子的散文具有明显的文学成分。

首先，庄子的散文为我们提供了许多宏伟美丽的景象，而与这种景象联系在一起的，是一种鄙弃尘俗的高远的精神境界。

> 肩吾问于连叔曰：“吾闻言于接舆，大而无当，往而不返，吾惊怖其言犹河汉而无极也，大有径庭，不近人情焉。”连叔曰：“其言谓何哉？”曰：“藐姑射之山，有神人居焉。肌肤若冰雪，淖约若处子，不食五谷，吸风饮露，乘云气，御飞龙，而游乎四海之外。其神凝，使物不疵疠而年谷熟。吾是以狂而不信也。”连叔曰：“然。瞽者无以与乎文章之观，聋者无以与乎钟鼓之声。岂唯形骸有聋盲哉？夫知亦有之。是其言也，犹时女也。之人也，之德也，将磅礴万物以为一，世蕲乎乱，孰弊弊焉以天下为事？之人也，物莫之伤，大浸稽天而不溺，大旱金石流、土山焦而不热。是其尘垢秕糠，将犹陶铸尧舜者也，孰肯以物为事？”（《逍遥游》）

这位藐姑射之山的神人,当然是他的某种哲学观念的象征,但这种哲学观念又是他的心灵的寄托,所以,他对这个以自己的想像创造出来的形象,又充满着热情。她美丽、高洁,具有无比高超的能力,人间的无论怎样伟大的人物,在她面前都不过是"尘垢粃糠"。而对于这种形象的任何怀疑,都只是弱智的表现。所以,这种形象同时又在促使人们抛弃自己的鄙俗,而向高远的精神境界攀登。这就是此段文字所具有的明显文学成分的所在。

与上引这一段隐含作者感情的文字相比较,下面的一段可说是在跟读者进行感情交流:

> 秋水时至,百川灌河。泾流之大,两涘渚崖之间,不辩牛马。于是焉河伯欣然自喜,以天下之美为尽在己。顺流而东行,至于北海,东面而视,不见水端。于是焉河伯始旋其面目,望洋向若而叹曰:"野语有之曰'闻道百,以为莫己若'者,我之谓也……"
>
> 北海若曰:"……天下之水,莫大于海。万川归之,不知何时止,而不盈;尾闾泄之,不知何时已,而不虚。春秋不变,水旱不知。此其过江河之流,不可为量数。而吾未尝以此自多者,自以比形于天地,而受气于阴阳,吾在天地之间,犹小石小木之在大山也。方存乎见少,又奚以自多?计四海之在天地之间也,不似礨空之在大泽乎!计中国之在海内,不似稊米之在大仓乎!号物之数谓之万,人处一焉;人卒九州,谷食之所生,舟车之所通,人处一焉。此其比万物也,不似豪末之在于马体乎?五帝之所连,三王之所争,仁人之所忧,任士之所劳,尽此矣。伯夷辞之以为名,仲尼语之以为博。此其自多也,不似尔向之自多于水乎?"(《秋水》)

其写河水之大,海水之广阔无垠,固然都能显示出想像力的丰富和分寸把握的准确,但更值得重视的,是北海若的对于宇宙的无限性的认识,以及由这种认识所产生的觉悟。从"计中国之在海内"句开始,作者就力图清除在一般读者的心胸中根深蒂固的观念,从其所认为的凡近中解脱出来。他运用了鲜明确切的比喻,又一连用了三个反问句,以期引起读者的思考。如果说在上一段《逍遥游》的引文中,作者所流露出的是对于怀疑自己见解的人的鄙视,那么在这一段引文中,作者所显示的是热切的期待,而他的要求读者思考与回答,也正是与读者之间的一种感情交流。

庄子文笔的灵动多变在上两段的引文中已经露其端倪;而尤为特出的,是如下的一段关于风的描写:

> 夫大块噫气,其名为风。是唯无作,作则万窍怒呺。而独不闻之翏翏乎!山林之畏佳,大木百围之窍穴,似鼻,似口,似耳,似枅,似圈,似臼,似

> 洼者，似污者。激者，謞者，叱者，吸者，叫者，譹者，宎者，咬者，前者唱于，而随者唱喁。泠风则小和，飘风则大和，厉风济则众窍为虚。而独不见之调调、之刁刁乎！（《齐物论》）

从“似鼻”开始，到“似污者”，是写大木百围之窍的各色各类的形状。从“激者”起到“咬者”，写的是大风起时从这些窍穴里边所发出来的各色各类的声音。他在这里举出各色各类的形状的窍穴，又举出各种各样的不同的声音，用的是铺陈的手法，这已开了汉代大赋的铺排的先声；写风声先从“山林之畏佳，大木百围之窍穴”写起，与后来体物赋的写音乐先从乐器的材料所由出产地的环境写起，也有相通之处。但在这里最能显示庄子散文的特色的，是文体的似断而续。在这段文字中，作者至少在字面上没说清楚那各种各样的风声就是通过各色各类形状不同的窍穴而发出来的。因此，在其介绍各类窍穴的形状和介绍各类风声之间似乎缺少一种必要的联系。或者说，这是一种行文的跳跃。但从读者的感觉来说，好像是在看到了各色各类的窍穴的形状以后，在耳边立即听到了各种各样的风声，并没有意识到两者的不相连贯。所以，这不是行文的稚拙，而是文笔的灵动。这种文气似断而续的现象，在庄子散文的其他部分也常见。而且，也正由于这一特色，他的行文虽然常有突兀而不符合通常所谓的规范之处，但却并不使人感到难以理解，反而有一种自由洒脱、变化多端的美感。

后代文人在思想上或文章风格上受《庄子》影响的很多，前者如阮籍、李白，后者如苏轼、袁宏道等。

第三节　荀况与《荀子》

荀子，名况，字卿，赵国人，荀也作孙。他五十岁时才游学于齐。后为楚国兰陵令。与孟子同属儒家，但他主张“性恶”，因而与主张“性善”的孟子不同。作为法家的韩非与李斯都曾向他学习，因为“性恶”的理论跟法家的思想有可以相通之处：既然人性本恶，那么以刑法为治，就是很自然的事情。韩非子说：“今有不才之子，父母怒之弗为改，乡人谯之弗为动，师长教之弗为变。……州部之吏，操官兵，推公法，而求索奸人，然后恐惧，变其节，易其行矣。”（《五蠹》）也正是从“性恶”说出发的。但荀子自己倒是强调教化的。荀况的著作传世的有《荀子》三十二篇。

他的散文写得谨严而朴实；从文学成分来看，最值得注意的是他的《赋篇》。《赋篇》包括“礼”、“知”、“云”、“蚕”、“箴”五节，后附“佹诗”。以赋作为标

题，实始于荀子。屈原的作品虽被汉人称为“屈原赋”，但那是汉人的称呼，屈原自己并不以赋为名。至于署名为宋玉的《高唐赋》、《神女赋》，恐怕不出于宋玉。也正因此，后人也把荀况的《赋篇》作为汉赋的来源之一。

但其与汉赋的渊源关系，实不止标题的名称。现先引《赋篇》中的“箴”一节如下：

有物于此，生于山阜，处于室堂；无知无巧，善治衣裳；不盗不窃，穿窬而行；日夜合离，以成文章；以能合从，又善连衡；下覆百姓，上饰帝王；功业甚博，不见贤良；时用则存，不用则亡。臣愚不识，敢请之王！

王曰：此夫始生巨，其成功者小邪？长其尾而锐其剽者邪？头铦达而尾赵缭者邪？一往一来，结尾以为事；无羽无翼，反覆甚极；尾生而事起，尾邅而事已；簪以为父，管以为母；既以缝表，又以连里：夫是之谓箴理。

这个“箴”字，后来通常写作“鍼”，也就是今天所用的“针”。此节的上半类似于谜语，其下半实是谜语的答案。但在提出正式的答案——“箴”——以前，又先把它形容一通。其与汉赋相通之处在于：第一，汉赋中的体物赋，是对物的铺陈，而《赋篇》所写，也都是具体的物，而且，就其前半来看，也是对物的各种情况的铺叙。例如，关于“箴”的这一节，先说“箴”的原料（金属）“生于山阜”，变成“箴”以后就收藏在室堂之中；其下说它“善治衣裳”；再说它能够穿通窟窿；然后说它能绣出各种花纹，既能直缝，又能横缝；它制成的衣服，既能给百姓穿，又能给帝王穿；它虽对人有很大用处，但它并不受到人们特别的称赞；人们需要它时，它就出现在眼前；不要它的时候，就被收藏起来而看不见了。这些也都属于铺陈的范围。第二，此《赋篇》采用问答式，先由人提出问题，所谓“臣愚不识，敢请之王”；然后再由被问者（王）来进行回答。而汉代的大赋也常采用问答体。第三，《赋篇》后附“佹诗”，而汉代的大赋也常有于篇末附诗的特点。由于存在着以上三点共通之处，荀子的《赋篇》之为汉赋的渊源之一，当是没有问题的。

此外，《荀子》还有《成相》，这是一种歌谣体的作品。“成相”到底是什么意思，汉代人没有作解释，后来的学者（如朱熹等）认为是“助力之歌”，也即在从事体力劳动时（一般认为是在舂米时）边劳动边唱的歌。《汉书·艺文志》曾著录“《成相杂辞》十一篇”，可见当时还存在着其他的此类作品，可惜后均亡佚。现引《荀子·成相》的一节如下：

曷谓“罢”？国多私，比周还主党与施。远贤近谗，忠臣蔽塞，主势移。

他在这里所批评的“比周还主党与施”之类现象，后来韩非子也一再揭示、抨击

过，可见师生之间还是有些共同看法的。《成相》的其他部分也都是说明荀子自己的政治见解和批评他所认为的政治弊端的。

第四节 韩非与《韩非子》

韩非（约前280—前233）是韩国的贵族。他虽师从荀子，但主要是吸收了申不害、商鞅等人的观点，并作了多方面的发展，成为法家思想的集大成者。当时秦还没有统一全国，秦始皇读了他的文章，非常赏识，就把他邀到秦国。但韩非的同学李斯生怕他一旦受到重用会影响自己的地位，就设法陷害他。因而韩非被投入牢狱，最后在狱中自杀。

《韩非子》为韩非所著，共五十五篇。在这部著作中，他全面论述了自己的观点，并使法家思想构成一个严密的体系。他除了主张用“法”来治理国家以外，并为君主设计了一整套驾驭臣下的方案。所以，他所追求的目标实际上是一种严酷的专制独裁的制度。这正是他的悲哀所在。他看到了现实政治中的种种黑暗现象，特别是看到了那些有权势的大臣为了自己的利益所做的种种危害国家的事情，因而他想借助君主的力量来解决这些矛盾，但是他却没有料想到，一旦这种专制独裁的政体形成，其危害性将更为严重。

他的文章逻辑严密，笔锋犀利，围绕中心，层层推进，具有很强的说服力。但从文学史研究的角度来看，他的文章中最值得重视的，是隐含感情的作品。《孤愤》是最突出的一篇，司马迁说：“韩非囚秦，《说难》、《孤愤》。”（《报任安书》）大概此篇也曾获得司马迁的共鸣。

《孤愤》说的是“法术之士”与当权的大臣之间的矛盾，所谓“法术之士”，是指坚持“法”的观点，有见解、有能力、有气节的一些地位低下的士人。他认为这些当权的大臣有国外的诸侯的支持，又得到国内的百官、君主身边的侍从之臣、学士等等的拥护，君主对他们也信赖、亲近，其力量无比强大。但是，“法术之士”要实现自己的理想，使国家富强，就必然要与他们产生矛盾。而且，由于他们具有绝对优势，“法术之士”非失败不可，最后并将遭到杀身之祸。文中这样写道：

> 凡当涂者之于人主也，希不信爱也，又且习故。若夫即主心同乎好恶，固其所自进也。官爵贵重，朋党又众，而一国为之讼。则法术之士欲干上者，非有所信爱之亲，习故之泽也；又将以法术之言矫人主阿辟之心，是与人主相反也。处世卑贱，无党孤特。夫以疏远与近爱信争，其数不胜也；以新旅与习故争，其数不胜也；以反主意与同好争，其数不胜也；以轻

贱与贵重争，其数不胜也；以一口与一国争，其数不胜也。

法术之士，操五不胜之势，以岁数而又不得见；当涂之人，乘五胜之资，而旦暮独说于前；故法术之士，奚道得进，而人主奚时得悟乎？故资必不胜而势不两存，法术之士焉得不危？其可以罪过诬者，公法而诛之；其不可被以罪过者，以私剑而穷之。是明法术而逆主上者，不僇于吏诛，必死于私剑矣。

他在这里虽似是对这种情况作客观分析，但其隐含的沉痛、压抑之情，仍然可以体会出来。连用五个"其数不胜也"，是为了强调"法术之士"处境的无比恶劣、悲惨，而作者的悲愤、危惧之感也就寄寓于其中。至其结尾之处，更发为深沉的悲叹。这种文章的特点，是在平淡中显出深沉。而其分析客观情况，则仍不失犀利。

《韩非子》中还有一点常被提及的，是其以寓言来说理。在这以前，《孟子》和《庄子》都已在这么做了。但韩非所用的寓言，也常具尖锐性，如"楚人有鬻盾与矛者，誉之曰：'盾之坚，莫能陷也。'又誉其矛曰：'吾矛之利，于物无不陷也。'或曰：'以子之矛，陷子之盾，何如？'其人弗能应也"（《难一》）。以极简短的文字，突入事物荒谬之处的中心，这样的尖锐性是《孟子》、《庄子》的寓言都没有的。孟子的"齐人有一妻一妾"、"拔苗助长"等寓言，也是揭露事物的荒谬的，但写来从容不迫，还特意加一点渲染，与《韩非子》寓言的风格截然不同。

第五章　屈原与楚辞

战国时期是我国文学史上一个极其重要的时期。《诗经》中虽有少量作品的作者姓名流传了下来，但这些作品较之那些无从考知作者姓名的诗篇并无特异之处。明显地打上作家个人印记，而且无论就内容或形式来说都较《诗经》中的任何一篇显示出巨大进步的文学作品是从战国时期才开始出现的。它们由楚国的屈原和宋玉所创作，在中国文学史上占有极其重要的地位。假如说《诗经》主要是黄河流域文化的产物，那么屈、宋的作品就是长江流域文化的产物，尽管已受到了黄河流域文化的影响。保存他们著作最完整的就是《楚辞》。

第一节　《楚辞》与楚文化

《史记·屈原贾生列传》是今天所见的关于屈原和宋玉的最早传记资料，虽然对宋玉说得极其简略。在那篇传记中还收录了屈原的个别作品。今天所知的集中收载屈原、宋玉作品的最早的书籍则是西汉后期刘向所编的《楚辞》，东汉时的王逸又为《楚辞》作注，即传世的《楚辞章句》。但《楚辞》的原始面貌如今已看不到了。

据《楚辞章句》所记，刘向编的《楚辞》为十六卷，除屈原、宋玉的作品和作者姓名不能完全确定的《大招》外，还收有汉代人为屈原而写的作品六篇，其中包括刘向的《九叹》；《楚辞章句》中又增入了王逸作的《九思》，成为十七卷。值得注意的是：《楚辞章句》所收宋玉《九辩》篇的小序说："宋玉者，屈原弟子也。闵惜其师忠而放逐，故作《九辩》以述其志。至于汉兴，刘向、王褒之徒，咸悲其文，依而作词，故号为'楚词'。"似乎"楚词"之名只是用来指宋玉等人为屈原而写的作品。《楚辞章句》于其所收作品中，凡被认为是屈原所作的，题下均注为《离骚》；凡被认为别人为屈原而作的，始注为《楚辞》。此种体例，不知为刘向原书所有，抑或始于王逸。但总而言之，"楚辞"一词在汉代实有两种含义，一

种只用来指称战国至汉代人为屈原而写的作品，另一种则把屈原自己所作也包括在内。后世所使用的，一般为后一义。

《史记·酷吏列传·张汤传》有"(朱)买臣以楚辞与(严)助俱幸"之语，指他们以楚辞得幸于汉武帝，可见至迟在武帝时已有这一名称。宋代黄伯思曾以"书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物"(见《东观馀论》)来概括"楚辞"的特点，大致是对的。至于以屈原作品为主体的"楚辞"的内在特征，则是与楚国的文化传统紧密结合在一起的。

楚国国君姓芈。始祖鬻熊于西周初立国于荆山(在今湖北沮、漳水发源处)一带，周人称为"荆蛮"或"蛮荆"，常与周发生战争。到鬻熊后裔熊渠为国君时，疆土伸展到长江中游。春秋时又不断兼并其周围小国，把汉水北岸一些与周同姓的小国也兼并了，其疆域逐步扩大，北到今河南南阳，南到洞庭湖以南，西北到武关(在今陕西商南)，东南到昭关(在今安徽含山县北)。战国时，东部延伸到今山东南部和江苏、浙江，西南到今广西东北角，成为幅员十分广大的国家。其主要地区则属于长江流域，所以也可说是长江流域文化的代表。

如本编《概说》所述，黄河流域的文化与长江流域的文化原非出于一源。一般说来，基于南方的自然条件，人们获取生活资料相对于黄河流域来说较为容易，为人类的生存和繁衍所必需的群体对个体的约束也就稍为放松。《史记·货殖列传》中说："楚越之地，地广人希，饭稻羹鱼，或火耕而水耨，果隋蠃蛤，不待贾而足。地势饶食，无饥馑之患。以故呰窳媮生[①]，无积聚而多贫。是故江淮以南，无冻饿之人，亦无千金之家。"同篇又说："夫自淮北、沛、陈、汝南、南郡，此西楚也，其俗剽轻，易发怒。""衡山、九江、江南、豫章、长沙，是南楚也。其俗大类西楚。"楚人的这种"剽轻，易发怒"的气质，正是个体所受的约束不甚严酷的反映。同时也就使屈原、宋玉的作品具有显较《诗经》强烈的感情。

至于"呰窳媮生"虽含有贬义，但既"地势饶食，无饥馑之患"，而又"无千金之家"，可见楚人较注重消费，并不过分克制自己的生活欲望，从而生活水平较高。从近年地下考古发掘来看，战国时代楚国的青铜器固甚精美，其漆器、丝织品不但质地极佳，且往往有美丽而灵动的图案，殊非中原地区所能及。1978年在湖北随州市(旧楚地)出土的乐器编钟达六十四枚之多，每钟可发两音，中心音域约三个八度，在中心音域内能奏出完整的半音列，说明了楚国在音乐和工艺上的成就都甚为惊人。总之，在春秋战国时期，楚国的物质生活、艺术生活和手工业生产都已达到较高水平。由此言之，屈、宋作品之所以在艺术上具有很高的造诣，一方面自然在于作家个人的杰出才能，另一方面也在于楚国深

① "呰窳媮生"是苟且偷生的意思；见《史记·货殖列传》裴骃《集解》。

厚的艺术基础。同时，屈、宋作品的瑰丽多姿显然也与楚人的艺术趣味(例如由漆器、丝织品的上述图案所体现的)相联系。而像《楚辞·招魂》中描绘、赞美的奢华景象也离不开楚国的生产水平与消费意识。

楚人"信巫鬼，重淫祀"(《汉书·地理志》)，这虽然对社会的发展来说并非好事，但楚国在战国时还有许多神话传说保留下来并继续流传却与这种风气有关。据《楚辞章句》卷三《天问》小序说，在屈原的时代，楚国的先王庙宇及公卿祠堂中，还"图画天地山川神灵，琦玮僪佹，及古贤圣怪物行事"，这其中含有许多神话传说。屈原作品得以运用大量神话材料，就有赖于此。同时这种风气把人与神、鬼的交流和交往视为可能和正常的现象，这也为屈原在作品里写自己的驱使神灵，谒见早已逝去的帝王，乃至追求千余年前的女性，提供了丰厚的土壤。

作为文学作品，《楚辞》所受的最直接的影响，自然是在它以前的楚国诗文。但在这方面的材料实在太少。从《楚辞》等书中可以看到好些楚国古代乐曲的名目，借以推见其诗乐的发达，但却没有留传下来。保存下来较早而又较可靠的，是见于《孟子》的《孺子歌》，据说是孔子听一个小孩所唱。歌词是：

> 沧浪之水清兮，可以濯我缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足。(《孟子·离娄》)

《孟子》中虽未载明孔子是在何地听到此歌，但"沧浪之水"在楚地(见《尚书·禹贡》及注)，孔子又曾一度居于楚，所以这当是楚国小孩所唱的歌。歌词虽很简单，但却没有一句是四言的；足见当时已打破了以四言为主的格局；屈原的作品中也只有少数四言诗，宋玉的则全非四言。同时，一、三两句的句尾都有一个"兮"字，这大概仅是歌唱时的表声助词；《楚辞》中的绝大多数作品也都采用这种方式。这些地方都可看到屈、宋作品在形式上的特点确是渊源有自。

如果再往前探寻，则《诗经·周南》中的《汉广》可说是楚国诗歌的远祖。全诗三章，第二、三章只有两字之差①。今引第一、二章如下：

> 南有乔木，不可休思②。汉有游女，不可求思。汉之广矣，不可泳思。江之永矣，不可方思。
>
> 翘翘错薪，言刈其楚。之子于归，言秣其马。汉之广矣，不可泳思。江之永矣，不可方思。

这当是江汉流域的歌，因诗中所写的女子显然处于该地。在此诗产生时，其地

① 第二章第二句的末一字"楚"，第四句的末一字"马"，在第三章中分别改为"蒌"、"驹"。

② "思"，"毛诗"作"息"，此据"韩诗"。"思"为句末助词，并无实在意义。

也许尚不属于楚，但后来却成了楚国的一部分。此诗从字面上来看，是说"言"①所眷恋的汉水游女，可望而不可即，因为他既不能泅过汉水去找她，又不能乘船沿着江水去寻她。诗中反复吟咏"汉之广矣"四句，就是为了抒写他由此而生的深沉悲哀。但他仍热切地盼望与她结合，如果她肯下嫁，他就亲自喂饱了马匹前去迎接。整首诗的感情是缠绵而热烈的，在《诗经》中颇为少见。而尤其值得注意的是：三家诗中的"鲁诗"与"韩诗"都说诗中的"游女"乃是汉水神女。据说，一个男子——郑交甫——遇到了汉水神女，产生了爱慕之心，神女也把身上的玉佩解下来送给了他，但一忽儿玉佩和神女都不见了；此诗就是写郑交甫对神女的慕恋的②。此说虽似荒唐，但《楚辞·九歌》中的有些作品也正是写神人之恋的，与此可谓异曲同工。所以，将此诗理解为对汉水神女的慕恋，恐是符合其本义的；至于郑交甫遇神女的故事自然并非事实。

此外，刘向《说苑》还载有一首越国人所作、经过楚人翻译的歌，通常称为《越人歌》：

> 今夕何夕兮，搴中洲流。今日何日兮，得与王子同舟。蒙羞被好兮，不訾诟耻。心几顽而不绝兮，知得王子。山有木兮木有枝，心说君兮君不知。

这人是为楚国贵族鄂君子皙操舟的，唱此歌是主动向子皙求爱。其时越国当已为楚所灭，成了楚的疆土，是以越人会成为楚国贵族的舟子。诗中的大胆热烈的感情，同样是长江流域文化特征的反映；经过翻译的诗歌形式，则与《楚辞》同出一辙。

上述这一切，意在说明"楚辞"是在楚文化乃至长江流域文化的土壤上生长起来的；但它又受到黄河流域文化的影响。在春秋、战国时期，各国往来频繁，同时也就加强了文化之间的交流。楚国在当时曾不断吸收中原地区的文化，不但引入了《诗》、《书》等文化典籍，而且楚悼王还任用卫国左氏（在今山东定陶西）人吴起为令尹（即首相），"明法审令，捐不急之官，废公族疏远者，以抚养战斗之士，要在强兵。"（《史记·吴起列传》）这对促进楚国的富强发生了积极作用。吴起主要为兵家；其在楚国所采取的措施，颇有与法家不谋而合之处，但他又曾为儒家曾参的学生，其政治思想中也有强调"德"的一面③。由楚

---

① "言"是"我"的意思。

② 参见王先谦《诗三家义集疏》。

③ 《史记·吴起列传》中载：魏文侯既卒，起事其子武侯。武侯浮西河而下，中流，顾而谓吴起曰："美哉乎山河之固，此魏国之宝也！"起对曰："在德不在险。昔三苗氏左洞庭，右彭蠡，德义不修，禹灭之。夏桀之居，左河济，右泰华，伊阙在其南，羊肠在其北，修政不仁，汤放之。殷纣之国，左孟门，右太行，常山在其北，大河经其南，修政不德，武王杀之。由此观之，在德不在险。若君不修德，舟中之人尽为敌国也。"

悼王的重用吴起，足征中原文化对楚国的渗透。虽然在悼王去世的那一年（前381），楚国贵族曾集体作乱，杀害了吴起，这也许可以视为两种文化剧烈冲突的结果，但参与作乱的贵族被灭族的有七十余家，说明这一斗争并非以反对吴起的贵族的胜利而告终。而屈原的诞生，则在吴起被杀四十余年以后。

由上所述，可知以屈原作品为主体的"楚辞"产生的时代，楚国既有其自己的独特文化，又已受到了黄河流域文化的重大影响。后者不但使屈原的作品在政治思想上与黄河流域的文化存在若干联系，更使它们在艺术形式上于继承楚文化传统的同时吸取了《诗经》的许多特点，并加以发展，成为长江流域文化吸收黄河流域文化的最早的一个突出的实例。

第二节　屈原的生平

收集在《楚辞》中的最伟大的作品出于楚国的屈原。但屈原的生平却是研究者聚讼纷纭的问题。

关于屈原的最早记载是《史记》的《屈原贾生列传》。从中可以知道屈原名平，与楚王同姓①。曾被楚怀王任为左徒，那是一个相当重要的职位，"入则与王图议国事，以出号令；出则接遇宾客，应对诸侯"，楚怀王对他很信任。他的同僚上官大夫妒忌他的才能，向怀王进谗，说屈原将怀王命他起草宪令的事公之于众，并自夸说没有他就无法制定宪令；于是怀王发怒而疏远了屈原。屈原感到很痛苦，写作了《离骚》。其后，楚怀王受秦国派来的张仪的欺骗，与齐国绝交。等发觉上当，怒而攻秦，遭到重大失败。又受其他国家的攻袭，国力日渐衰弱。其间张仪曾再度来楚，怀王本欲不利于张仪，但张仪向怀王宠臣靳尚行贿，得到宠姬郑袖的帮助，怀王又把他放了。当时"屈平既疏，不复在位，使于齐"，回来后劝怀王杀死张仪。怀王虽采纳了他的主张，而张仪已去，追不上了。最后怀王仍受秦之骗，到秦国去与秦王相会，被扣留而死于秦国。行前屈原曾劝阻怀王，怀王的小儿子子兰却劝怀王去。怀王死后，其长子顷襄王即位，任子兰为令尹。

以上所述，主要本于《史记·屈原贾生列传》；至此为止，其记载都是明白易懂的，往后的叙述就出现了令人费解之处。现引其有关文字于后：

> 长子顷襄王立，以其弟子兰为令尹。楚人既咎子兰以劝怀王入秦而

---

① 古人姓、氏有别。楚王姓芈；屈原的"屈"则是他的氏，因其祖先受封于一个称为"屈"的地方，故以屈为氏。

不反也；屈平既嫉之，虽放流，睠顾楚国，系心怀王，不忘欲反，冀幸君之一悟，俗之一改也。其存君兴国而欲反覆之，一篇之中三致志焉。……①令尹子兰闻之大怒，卒使上官大夫短屈原于顷襄王，顷襄王怒而迁之。屈原至于江滨，被发行吟泽畔，颜色憔悴，形容枯槁。渔父见而问之曰："子非三闾大夫欤？何故而至此？"屈原曰："举世混浊，而我独清；众人皆醉，而我独醒，是以见放。"……乃作《怀沙》之赋。……于是怀石，遂自投汨罗以死。(《史记·屈原贾生列传》)

在这里存在着许多问题：第一，在上文的叙述中，只说屈原被怀王疏远，从未言及他被"放流"，此处却说他"虽放流"，那么，"放流"的含义是什么？有人以为"放流"就是流放，但他是何时被流放的呢？为什么上文一无交代？有人说"放流"的"放"就是上文的"不复在位"之意，"流"是"流转"之义，意谓并无固定任务，随时被派遣去承担各种临时性工作。但这种解释在古代文献中找不到旁证。第二，所谓"一篇之中三致志焉"，这"一篇"是什么文章？若说就是《离骚》，则据上文的叙述，《离骚》明明作于怀王入秦之前，这"一篇"却作于顷襄王即位之后。第三，他在被"迁"而至于江滨时，渔父称他为"三闾大夫"；但在上文的叙述中只说他为"左徒"，这二者是一是二②？倘说二者有别，他又是何时担任"三闾大夫"的呢？第四，他在写作《怀沙》后就自杀了，这距离顷襄王继位为君到底有多久？

以上是《屈原贾生列传》留给我们的问题；而在《史记·太史公自序》和司马迁《报任安书》中又说"屈原放逐，乃赋《离骚》"，则是《离骚》当作于顷襄王继位后屈原被"放流"之时，与《屈原贾生列传》说其作于屈原被怀王疏远之时又很不一致。那么，《离骚》到底是何时所作？

正因为有这许多问题，而可用来解决问题的资料又相当少，所以研究者对屈原的生平就有了许多分歧的看法，至今仍无较为一致的意见。而且，随着研究的深入，分歧似还有扩大之势。现在姑且依据前一阶段较为流行的见解，对屈原的生平稍作补充：(一) 关于屈原的生年：《离骚》说："摄提贞于孟陬兮，

---

① 此处删略的，是《史记·屈原贾生列传》对所谓"一篇之中三致志焉"的那篇文章所发的议论。

② 《楚辞章句》卷一《离骚》小序说："《离骚经》者，屈原之所作也。屈原与楚同姓，仕于怀王，为三闾大夫。三闾之职，掌王族三姓，曰昭、屈、景。屈原序其谱属，率其贤良，以厉国士。入则与王图议政事，决定嫌疑；出则监察群下，应对诸侯。谋行职修，王甚珍之。"对《史记》所说屈原曾任左徒一节，毫不提及。而其所述三闾大夫职务的"入则……出则……"云云，又显然与《史记》所述"左徒"职务的"入则与王图议国事，以出号令；出则接遇宾客，应对诸侯"类似。由此看来，小序作者是把"左徒"视为"三闾大夫"的别称的；否则不会在叙述屈原履历时毫不提及左徒。现代研究者则多把左徒与三闾大夫作为两个不同的职务。

唯庚寅吾以降。"这是对其出生年月日的自述；但述生年是用的战国时通行的岁星纪年法，要把它换算成公历必须有较多的补充材料。现在已有几种换算结果。前一阶段被较多人接受的换算结果是前 339 年。（二）关于屈原的卒年：在屈原作的《哀郢》中有"民离散而相失"的话，清初王夫之的《楚辞通释》以为这是指顷襄王二十一年（前 278）秦兵攻破楚国首都郢的事件，又因其中还有"至今九年而不复"一句，遂认为《哀郢》作于郢亡九年以后。由此推算，屈原去世不可能早于公元前 269 年。现在有些研究者认为《哀郢》所写虽是郢亡之事，但"至今九年而不复"却只是说屈原被放逐九年尚未召回，并非郢亡已有九年，所以定其卒年为前 278 年或前 277 年。尽管还有些研究者认为《哀郢》与郢都破灭事件根本无关，但这在现代研究者中已是少数。（三）关于《离骚》的写作时间：由于作品中有"老冉冉其将至"语，可见当时屈原年龄已相当大，再参以他的出生年份，现代多数研究者认为该篇应作于屈原被放逐之后而非其被怀王疏远之时。（四）关于屈原的放逐：现代研究者多认为屈原是在顷襄王时被放逐的，放逐地为江南的沅湘流域。但也有研究者依据屈原《九章·抽思》中"有鸟自南兮，来集汉北"之语，认为屈原在被顷襄王放逐到江南去以前，在怀王时还曾遭到放逐汉北的处分。不过，《抽思》并未说明他是被放逐到汉北去的，所以有些研究者不同意他曾被放逐汉北之说，饶宗颐教授《楚辞地理考》还指出《抽思》所述是屈原出使齐国途中的事。

我们对屈原生平作这样累赘的介绍，是为了说明在这方面存在着许多不确定的因素，很多都非定论。

至于屈原的作品，《汉书·艺文志》著录"《屈原赋》二十五篇"。王逸《楚辞章句·叙》也说屈原作品"凡二十五篇"①。其具体篇目，《汉书·艺文志》未载，据《楚辞章句》，则为《离骚》、《九歌》（十一篇）、《天问》、《九章》（九篇）、《远游》、《卜居》、《渔父》。另有《大招》一篇，《楚辞章句》的《大招·序》说："《大招》者，屈原之所作也；或曰景差，疑不能明也。"但此篇实为秦末所作（参见本书第二编第一章），不能计入屈原作品。现代研究者多疑《远游》以及《卜居》、《渔父》非屈原作，又据《史记·屈原贾生列传》篇末"太史公曰：余读《离骚》、《天问》、《招魂》、《哀郢》悲其志"之语，认为《招魂》也是屈原所作（在《楚辞章句》中，那是被作为宋玉的作品的）。据此，屈原作品现存二十三篇。

从这些作品来看，屈原的思想显然已受到黄河流域的文化——特别是儒法思想——的影响。《离骚》说："皇天无私阿兮，览民德焉错辅。""孰非义而可

① 原文是："……作《离骚》，上以讽谏，下以自慰；遭时暗乱，不见省纳，不胜愤懑，遂复作《九歌》以下，凡二十五篇。"意谓《离骚》及《九歌》以下诸作共二十五篇。

用兮，孰非善而可服？”“彼尧舜之耿介兮，既遵道而得路。何桀纣之猖披兮，夫唯捷径以窘步！”这当然是根据儒家的价值标准。《九章·惜往日》说：“奉先功以照下兮，明法度之嫌疑。国富强而法立兮，属贞臣而日娭。”这又显然是法家的理想。所谓“明法度之嫌疑”，其实就是吴起在楚国推行过的“明法审令”；“览民德焉错辅”，与吴起所说的“在德不在险”也如出一辙。所以，我们也可以说，屈原在思想上所受的黄河流域文化的影响，也许与楚悼王的任用吴起有关；但作为诗人的屈原，其作品的价值所在，却首先植基于楚文化的传统，其次才是黄河流域的文学创作的经验。

第三节　屈原的作品

屈原的上述二十三篇作品都是屈原放逐于江南后所作；写得最早的当是《招魂》。《招魂》虽未指明其所要招的魂是谁，但招引魂返归的“故居”却极奢华，当是王宫，所以现代研究者多认为此篇所招乃楚怀王之魂。怀王于顷襄王三年（前296）死于秦国，“秦归其丧于楚。楚人皆怜之，如悲亲戚”（《史记·楚世家》）。《招魂》当作于此时。篇末说：“献岁发春兮汩吾南征……与王趋梦（指江南云梦泽。——引者）兮课后先。”“吾”为屈原自称；其时当已放逐江南，也即屈原被顷襄王放逐到江南的初期。

接下来写的当是《九歌》。《楚辞章句·九歌序》说：屈原放逐到江南后，“怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋。因为作《九歌》之曲，上陈事神之敬，下见己之冤结，托之以风谏”。其《大司命》篇有“老冉冉兮既极”语，显为屈原自述。以屈原生于前339年计算，则其在顷襄王三年时只四十三岁。古人有“七十曰老”之语（见《礼记》）；虽不必拘执，但也不应相差过远。故《九歌》当作于《招魂》后。而《湘君》篇的结尾又说：“采芳洲兮杜若，将以遗兮下女。时不可兮再得，聊逍遥兮容与。”《湘夫人》结尾也有类似意思的话。足见他还在犹豫、等待。而《离骚》的最后，同是“相下女之可诒”，却已没有了“聊逍遥兮容与”的舒徐，反而强调“从彭咸之所居”，决心以投水死来结束自己的生命①，其写作当在《九歌》之后。《九章》中包括了屈原的绝命词《怀沙》，自不可能写于《离骚》之前。但若《九章》的九篇并非一时之作，其中也许有少数早于《离骚》。《天问》的结尾说：“吾告堵敖以不长，何试上自予，忠名弥彰！”意思是：“我已跟堵敖说过楚国的日子不会长了，为什么要由自己来试

① 相传彭咸是殷代投水自杀的贤臣。

验君主能否挽救危亡,以致我的忠名更加响亮?”他不仅对楚国的前途完全绝望,而且觉得自己为挽救国家而作的种种努力本就不会产生效果;这与《离骚》的“既莫足与为美政兮,吾将从彭咸之所居”是同样的情绪,两篇的写作时间大致相近。鲁迅《摩罗诗力说》以为《天问》是“灵均(屈原)将逝,脑海波起,通于汨罗”时所作,从作品的上述情绪来看,也非漫无根据的推测。

现按照其写作时间的先后,对屈原作品加以介绍。

《招　魂》

此篇一开头就是怀王之魂自述愁苦,接着天帝命巫阳还其魂魄,巫阳乃为之招魂。作品的这一引子,当源于楚国的巫术。全篇的主体是巫阳的招魂之词,分为两个部分。前半述其故居之外的各个地方的可怕,东南西北、上天下地都写到了;由此来说明魂不可行游于外。这些自然都出于虚构。后半写其故居的美好,对饮食歌舞、宫室侍女均极意铺陈;以此来招引魂返归。虽有夸张,但基本属于写实。所以,无论就内容或写作手法来看,前后的对比都极强烈。作品的最后为“乱”词(“乱”有总结之意),以作者的身份,结合自己的处境,再次呼吁“魂兮归来”。

这是我国文学史上第一次出现的规模较宏伟的结构严密之作。全篇的三个组成部分——引子、主体、“乱”词——紧密衔接,而招魂之旨贯穿全篇。在这以前的《诗经》中的任何一篇作品,其结构都无如此严密。同时,在运用对比上的成功,在这以前的作品也没有一篇可以与之相比。《诗经》中在这方面最突出的是《小雅·北山》,而《北山》的“或燕燕居息,或尽瘁事国。或息偃在床,或不已于行”等句,虽也能显出两者间的不平——劳逸不均,但不能使人深切地感受到矛盾的尖锐性。而《招魂》主体的前半部分恍如恐怖世界,后半部分则犹如温馨的天地,造成极强烈的反差。现各引一节如下:

> 魂兮归来,君无上天些!虎豹九关,啄害下人些。一夫九首,拔木九千些。豺狼从目,往来侁侁些。悬人以娭,投之深渊些。致命于帝,然后得瞑些。归来,往恐危身些。……
>
> 高堂邃宇,槛层轩些。层台累榭,临高山些。网户朱缀,刻方连些。冬有突厦,夏室寒些。川谷径复,流潺湲些。光风转蕙,氾崇兰些。经堂入奥,朱尘筵些。……

前一节写天上虎豹豺狼的残忍,设想奇特。它们竟然先把人悬挂起来,以虐害为娱乐,然后再摔入深渊;而且,它们这样做乃是奉了天帝的命令。后一节写

魂返归后的居室，对堂宇门户、台榭山水、筵席陈设的美丽，力为渲染，描写园庭植物的两句——“光风转蕙，氾崇兰些”，其细腻入微，更令人惊叹。原来，日光照射在蕙兰上，在风拂动它们时，其光影的位置也随之变幻，使人感到是风挟带着光在行动，并引起蕙兰的摇曳。这就是“光风”两句所反映的实际内容。而这样的描写也更显示出了此种自然景色的蓬勃生气，与上一节所写的残狠酷毒成为截然对立的两极。

《招魂》之所以在对比手法运用上获得如此的成功，一方面固应看到《诗经》的有关传统对它可能产生的影响，更重要的则在于想像的丰富与描写的具体细致。就其描写而论，在当时实具有开拓性；但稍后的《九辩》比起《招魂》来又有了新的发展。这将在介绍《九辩》时再予阐述。

总之，屈原之为楚怀王招魂，并不排斥其中含有个人的感情因素或所谓“君臣之义”的成分，但基本上却与楚国民众对怀王之死“如悲亲戚”的感情相通。因为怀王之落得如此的下场，固存在咎由自取之处，而在客观上却反映了秦王对楚国的蔑视与蹂躏。这也就是楚国民众为此而深悲的原因。如要探寻《招魂》的思想意义，恐怕也就在这一点。但《招魂》之能打动人，第一步却在于它的艺术形式。倘若不是它那严密的结构使招魂之旨通贯全篇，读者就难以确切地把握其题旨所在；倘若不是其主体部分的强烈对比以及丰富的想像、细腻的描写，读者也就不能理解其对魂的深切关心和渴望他返归的急切之情，从而也就难以与作者感情相通。所以，作品的内容是依赖形式而传达给读者的。

《九　　歌》

《九歌》共十一篇。本是楚国江南民间祭祀所用的乐歌，后经屈原改作。其篇目和祭祀对象依次为：《东皇太一》（最尊贵的天神）、《云中君》（云神）、《湘君》、《湘夫人》（均为湘水之神）、《大司命》（掌管寿命的神）、《少司命》（掌握子嗣的神）、《东君》（日神）、《河伯》（河神）、《山鬼》（山中之鬼）、《国殇》（阵亡将士之魂）；末一篇《礼魂》则为送神总曲，也即《九歌》的尾声。在这里需要说明的是：楚国江南民间不可能同时祭祀这么多神祇，这大概是屈原把民间分别使用的祭祀乐歌集中起来，经过改作而成为大型的综合乐章，并以“九歌”作为标题。据《离骚》说，夏代就有名为《九歌》的乐章，屈原在这里实是袭用古题。

《九歌》虽是屈原“下见己之冤结”的作品（见上引《楚辞章句·九歌序》），但他并没有直接抒发自己的悲恨痛苦。从这些诗篇来看，不但分明是祭祀的乐歌，而且有六篇涉及了神（鬼）人之恋，五篇表现了诗中主人公“予”

（"余"）对祭祀对象的眷恋、相思，另有一篇则是祭祀对象对人的追求。就祭祀乐歌的性质来看，诗的主人公当是在祭祀中充当主角并以歌舞娱神的巫觋（男巫与女巫）。不是像《诗经》中的祭歌那样地以崇敬、感谢的心情祈求神的降临，却以男女之情吸引神的到来，这也正反映了黄河流域文化与长江流域文化的不同。

《九歌》中涉及神（鬼）人之恋的作品，以《湘君》、《湘夫人》、《少司命》和《山鬼》最为突出；在《云中君》和《大司命》中也有类似内容。今介绍前四篇如下：

相传湘君与湘夫人是尧的两个女儿——娥皇、女英，殁后为湘水之神①。《湘君》写"余"对湘君的眷恋、期待，而湘君则爱恋别人，不肯前来会面。"余"先是痛苦地思念，继而乘船渡江，前去找寻，但仍然不能如愿。于是发为怨怅之词："心不同兮媒劳，恩不甚兮轻绝。""交不忠兮怨长，期不信兮告余以不闲。"乃至欲断绝对湘君的感情，追求人间的女子，所谓"采芳洲兮杜若，将以遗兮下女"，但仍未能最后下定决心，故全篇以"聊逍遥兮容与"（意即姑且徘徊一阵吧）作结。

《湘夫人》一开始就富于诗情画意：

> 帝子降兮北渚！目眇眇兮愁予。嫋嫋兮秋风，洞庭波兮木叶下。

第一句为希冀之词，意为"帝子（帝尧的女儿——湘夫人）您降临到北渚来吧"。但尽管"予"极力远望，仍然不见帝子的影踪，所以他十分愁苦。这时秋风嫋嫋作响，吹得洞庭湖波浪涌起，树叶纷纷飘坠。作者很自然地以秋天的凄清来渲染"予"的愁绪。接着进而说明："予"原是与帝子约好在北渚会见的，并已作好了接待的各种准备。但她始终没有到来，"予"只好骑马、乘船前去找寻。这时"予"听说帝子召他前去相见，便赶快驱驰而往，并看到了湘夫人住处的种种情况。不料虞舜却派来了众多侍从的神灵，把她接走了。陷在绝望中的"予"于是也就产生了另作追求的念头，唱出了类似于《湘君》篇末的歌："搴汀洲兮杜若，将以遗兮远者。时不可兮骤得，聊逍遥兮容与！"

与《湘君》、《湘夫人》不同，《少司命》中的"予"乃是女性，而且已与少司命见了面，彼此产生了爱情。只是神人有别，匆匆一面，就此人天远隔，相思无极。所以，这是一首颇为凄艳的爱情诗。其前半部分为：

> 秋兰兮麋芜，罗生兮堂下。绿叶兮素华，芳菲菲兮袭予。夫人自有兮美子，荪何以兮愁苦？秋兰兮青青，绿叶兮紫茎。满堂兮美人，忽独与余兮目成。入不言兮出不辞，乘回风兮载云旗。悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮

① 后代的研究者也有以为湘君、湘夫人是配偶神的，但从这两篇的内容来看，湘君、湘夫人当都是女性。

新相知。

降神之堂满布芳草，芬香袭人。而在作品里的这位女主人公眼中，少司命却似因爱情未能满足，颇有愁苦之色。而且，虽有满堂美人，他却只向自己以目传情，而她也以眼神表示了自己的爱。不料正在此时，他却突然走了。就这样，“生别离”的巨大痛苦与“新相知”的巨大欢乐一起撞击着她的心。

荷衣兮蕙带，倏而来兮忽而逝。夕宿兮帝郊，君谁须兮云之际？“与汝游兮九河，冲飚起兮水扬波。与汝沐兮咸池，晞汝发兮阳之阿！”——望美人兮未来，临风怳兮浩歌！孔盖兮翠旌，登九天兮抚彗星。竦长剑兮拥幼艾，荪独宜兮为民正。

这是全篇的下半部，主要写她的想像。她仿佛看到少司命在离开她之后没有直接返回天庭，却宿在天帝的郊外，她不由产生了疑问：他在云间等谁呢？然后，她好似听到了他由于等不到自己（“美人”）而临风高唱的痛苦的歌：“我要与你共游九河，在那大风突至而波浪高扬之际；我要在咸池里给你洗头，在阳阿上帮你把头发晒干！”于是她安慰他说：“驾着华丽的车（有着孔雀尾的车盖与翠鸟羽的旌旗的），回到天庭里去主持你那颗明亮的大星；挺起长剑，在漂亮女神的簇拥下，承担起为下民赐福降福的任务吧！只有你才能承担起那样的任务！”言下之意，自是要他为下民而忘掉自己，像以前那样地生活；然而，在这一连串丰富的想像中，人们完全可以理解，少司命的形象在她的心里是再也抹不去了的。这短暂的爱情所给予她的巨大的欢乐和痛苦将永远伴随着她。在公元前三世纪我国就有这样细腻、出色的爱情诗，这实在是值得骄傲的事。顺便说一说，在深化人物感情方面，后半篇起了主要的作用。这种借助于诗篇主人公的想像来加强感情的方法在《诗经》里虽已较普遍地采用，但想像的内容如此丰富而细致，却是以前所没有的。

《山鬼》所写，不是巫对于祭祀对象的追求和怀思，却是祭祀对象山鬼对人的眷恋，所以清代贺贻孙《骚筏》说：“《山鬼篇》不作人佞鬼语，奇；作鬼佞人之词，更奇。”这也许与古人对神、鬼的态度不同有关。作品中的山鬼乃是年轻的女性，本处于不见天日的深竹丛中，但她好像看到山阿中有一个俊美的人，由于爱慕她的窈窕，折下了香草要送给她，她便向山上赶去。只是路途艰险，她到得晚了，那人已经离去。她独立在高山之上，虽是白昼，天色却阴暗而下起雨来。她意识到那曾经爱慕她的人——“灵脩”已被别人留住，不能再回来了。作品以“留灵脩兮憺忘归，岁既晏兮孰华予”两句来表达她的这种心绪：年华逐渐老去，谁还能使她的生命放出光彩呢？但她仍然留在山中，希冀他对自己还不至毫无思念之意。最后却完全绝望了，明白了自己的这种感情不可能获

得报偿,一切都是徒然。

《山鬼》是一首蕴含着深沉的悲哀的歌。作品中的女性主人公所追求的并不是一般意义上的爱情,而是生命的价值与寄托。她之所以在爱情的追求失败后发出"孰华予"的哀叹,就因对她来说,爱情是唯一能使自我生发出光华的东西。也正因此,失掉了这种作为生命的寄托的爱情,就不得不落入无边的黑暗与恐怖:

> 雷填填兮雨冥冥,猨啾啾兮又夜鸣。风飒飒兮木萧萧,思公子兮徒离忧。

暴雷、豪雨、暗夜、猿的哀啼、树木在寒风吹打下的萧萧悲鸣,这一切虽是写自然景色,但又显然具有隐寓其处境的象征意味①。虽然在《诗经》中已有若干情景交融的描写,但运用象征的手法,以如此集中的自然景象来制造强烈的刺激,形成令人震撼的气氛,却是从《山鬼》开始的。

在这里特别值得注意的是:第一,上引《山鬼》的末句(也是全篇的最后一句)宣告她已陷入了"离忧",而屈原自述其生平的最具代表性的长诗《离骚》的标题也即"离忧"之意,如同司马迁《史记·屈原贾生列传》所说:"离骚者,犹离忧也。"这说明屈原在心理上已落入了与山鬼类似的境地。第二,如上引"留灵脩"两句所示,《山鬼》篇把作品主人公追求的目标称之为"灵脩",并认为他能使山鬼的生命发出光彩。而在《离骚》中屈原也称楚王为"灵脩",并倾诉了他的忠诚:"指九天以为正兮,夫唯灵脩之故也。"他还把自己之被楚王弃逐,称为与"灵脩"的离别:"余既不难夫离别兮,伤灵脩之数化。"也可以说《山鬼》的主人公与屈原都有对"灵脩"的深厚感情,都因被"灵脩"所遗弃而深感悲伤。第三,《山鬼》所写虽是男女之情,但《离骚》是以男女之情象征君臣之间的关系的,因此有"众女嫉余之蛾眉兮,谣诼谓余以善淫"的话;其指责楚王改变政治主张,用的是"曰黄昏以为期兮,羌中道而改路。初既与余成言兮,后悔遁而有他"之类的语言,也像是男女之间的约会和承诺,所以后世写爱情的词还有"人约黄昏后"的名句(朱淑真《生查子》)。也正因此,尽管屈原的悲剧和山鬼的悲剧在性质上是不同的,但在心理上的感受却显有其相通之处。说得更准确一些,那就是:屈原在写山鬼时,融入了自己在政治生活中的感受和痛苦。这也

① 此四句以前的七句是:"采三秀兮于山间,石磊磊兮葛蔓蔓。怨公子兮怅忘归,君思我兮不得闲。山中人兮芳杜若,饮石泉兮荫松柏,君思我兮然疑作。"在她觉得"君"仍在"思我"只是无闲暇来看望自己时,她所置身于其中的自然景色相当可爱;在她对"君"的是否"思我"已有怀疑时,其由"饮石泉兮荫松柏"的行动所体现出来的自然景色已趋于清寂;在她意识到她对"公子"——"君"的思念已毫无意义时,自然景色也就变为黑暗而恐怖了。所以,作品所写的这一类自然景色,实象征着作品主人公的心境以及与之相联系的处境。

就是他在《九歌》中“下见己之冤结”的所在。

类似的情况也出现在《九歌》的其他几篇涉及爱情的作品里。《湘君》指责神对“余”的遗弃说：“期不信兮告余以不闲。”实与《离骚》的“曰黄昏以为期兮……后悔遁而有他”同意。其结尾处的“采芳洲兮杜若，将以遗兮下女”，也与《离骚》的“折琼枝”以“相下女之可诒”为同样的心理状态。《湘夫人》的结尾大致与《湘君》相同。《少司命》篇中“余”称其所眷恋的神为“荪”，而在《离骚》中“荪”正是对楚王的专称。参以上述对《山鬼》的分析，那么，说这些作品中同样融入了屈原自己的某些感受，也并不过分。此外，如《云中君》的“思夫君兮太息，极劳心兮忡忡”，《大司命》的慨叹“老冉冉兮既极，不寖近兮愈疏”，也都可从这样的角度来理解。

不过，从作品的本身来看，其打动读者的仍是对于爱情的描写。《山鬼》篇把纯属个人范畴的爱情对生命的意义提到如此的高度，实是对于个人价值的重视。《少司命》中的女子忍住心中的伤痛，劝告少司命离开自己而去“为民正”，这固然是一种为群体而牺牲个人的美德；但从“悲莫悲兮生别离”这样的句子以及少司命在离开她以后的痛苦期待中，也正反映了这种牺牲对于个人是怎样的难于负荷。至于《湘夫人》中的“予”，对于虞舜妻子的湘夫人如此地痴恋，而且这种爱情又显得如此美丽，更是把爱情置于道德之上的行为。《九歌》中的爱情描写显得热烈而缠绵，是与上述特色紧密联系在一起的。

《九歌》中的另一篇杰作为《国殇》，那是祭祀阵亡将士的歌。共两部分。第一部分写战争及将士阵亡的过程，第二部分是对其刚强、勇武精神的赞颂。全篇的结构十分严密。

> 操吴戈兮被犀甲，车错毂兮短兵接。旌蔽日兮敌若云，矢交坠兮士争先。
>
> 凌余阵兮躐余行，左骖殪兮右刃伤。霾两轮兮絷四马，援玉枹兮击鸣鼓。天时坠兮威灵怒，严杀尽兮弃原野。

在这第一部分的第一段中，战争的场面不但写得相当生动，而且含有一种紧张感。第二段写一位将军的被杀，从敌人的侵入我方阵地，到左右骖马一死一伤，以致战车无法行动，交代都很清楚，而对其如何遇害却无具体描写，反而强调其始终拿着鼓槌击鼓，勉励战士冲杀，以显示其英雄气概。末两句虽重在气氛的渲染，但也透露了将军和绝大多数战士的结局——“严杀尽”。这短短的两段，体现了我国文学形式上的一项重大进步，那是具有客观描写成分的叙述手法的第一次较集中的运用，而且取得了相当显著的成功。

如同我们在介绍《诗经》时所已指出的，《诗经》在写到客观事物时，重在叙述；偶有渲染，又偏于表达诗人对这事物的主观感受，如《卫风·硕人》的"螓首蛾眉"之类；因此，从没有以含有客观描写成分的叙述手法鲜明地表现事物的过程的。而在《国殇》的这部分中，第一段的四句和第二段的前四句，除"敌若云"以外都是具有客观描写成分的叙述，而且只突出其最主要之点，力避枝蔓①，这才能始终紧紧抓住读者而无松弛感。

《国殇》第二部分对阵亡将士精神的颂赞也很突出：

> 出不入兮往不反，平原忽兮路超远。带长剑兮挟秦弓，首身离兮心不惩。诚既勇兮又以武，终刚强兮不可凌。身既死兮神以灵，子魂魄兮为鬼雄。

前四句基本上是客观地写赞颂对象，从而反映其精神面貌，后四句则集中地表现作者的感情。这在我国文学形式的发展上也是一项值得重视的进步。因为在《诗经》中还没有用此来反映对象的精神面貌的写法，以客观叙述来反映的一般都是外在的东西②。这当然是由于反映精神的东西远为困难。而《国殇》的这四句，首先写出其誓死不归的决心，再以涉历远途、前来赴死的行动烘托决心的坚强，第三句虽似只是写其佩带的武器，但与第四句联系在一起，就成为英雄气概的外在表现，第四句始直写"心不惩"的精神，因上一部分已写出其陷入绝境后仍擂鼓促战，所以很具感染力。可以说，这是我国文学史上把人的内心活动、形貌和行为结合起来以写对象的精神世界的最早的一例。其后四句的赞颂，感情热烈深厚。而且，《诗经》中虽有不少歌颂性的作品，但颂美之句如此集中，并与所写对象的情况如此密合，却也是从此篇开始的。

综上所述，《国殇》在艺术形式上的特色，一方面是叙述方面的客观描写成分的加强，另一方面是结构的趋于密致。不过，《国殇》到底是短篇，所以，就后一点说，《离骚》的成就更为显著。

蕴含在《国殇》的上述形式中的，是对一种渗透爱国思想的人格力量的赞唱。将士之毅于献身，当然是基于对自己国家和人民的爱，而当这种爱作为人格力量显现出来时，那就成为"诚既勇兮又以武，终刚强兮不可凌"。而其所谓"首身离兮心不惩"，与屈原在《离骚》中自述的"虽体解吾犹未变兮，岂余心之可惩"同样是人格力量的体现。所以，屈原与这样的英勇战士在心灵深处是相通的。

---

① 例如只说"操吴戈兮被犀甲"，而对吴戈的锋利、犀甲的精良，全不涉及。

② 例如《诗经·采芑》的"方叔涖止，其车三千，旂旐央央。方叔率止，约軧错衡，八鸾玱玱"之类。

《离　骚》

《离骚》是中国古代文学史上最伟大的作品之一。其所倾诉的，是屈原为坚持自己理想和人格而经受的种种不幸，他的顽强的斗争、追求和由于眷恋故国而决意献出自己生命的悲愤。其内容的广大，感情的跌宕起伏，形式上的创新，使它在我国文学史上一直绚烂夺目。

《离骚》全诗共三百七十余句①。主要使用象征手法，可分为三个部分。它的主要特色，在于感情的强烈、想像的丰富、象征手法的成功运用和结构的宏伟。而这四点，又是相互联系，不可截然分割的。

感情的强烈首先表现在强烈的自信和自尊。他深信自己能把国家带上一条光明的道路，所以充满激情地向楚王说："乘骐骥以驰骋兮，来吾道夫先路!"当他受到攻击、迫害时，他毫不畏缩，把反对者斥为"党人"，投以甚深的憎恶和鄙视："惟夫党人之偷乐兮，路幽昧以险隘。""众皆竞进以贪婪兮，凭不厌乎求索!"甚至说："鸷鸟之不群兮，自前世而固然!"把那些反对他的人都斥为凡庸的小鸟。当然，他也知道这种不妥协的态度会给自己带来巨大的灾难，但他无惧无畏："虽体解吾犹未变兮，岂余心之可惩?""亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔!"与这种自信自尊同时存在的，则是对于生命的珍惜。那不是贪生怕死，而是唯恐浪费生命。所谓"汩余若将不及兮，恐年岁之不吾与"；"老冉冉其将至兮，恐修名之不立"。不过，他所要求的，是由其理想实现而导致的名。他说："怀朕情而不发兮，余焉能忍与此终古?"他首先要获得"情"的发舒。先秦时对"情"的理解不像汉人的狭隘②，内心世界的一切都可称为"情"；因而这也就意味着他绝不能抑制、违背内心的要求，他所渴望的"修名"当然同样如此。也正因此，自信、自尊和自珍在作品里是密切结合的，而包含在上引诗句里的那些强烈的感情，实都由此出发。

《离骚》的丰富的想像和象征的手法又都是与其强烈的感情相联系的。因为，只有采用象征的手法，才能把实际生活中的相当复杂的过程寓多于一地加以表现，从而把感情突出与强化；也才能创造出种种在实际生活中根本难以存在的过程，用以寄托其感情并使之深刻而鲜明。例如第三部分中，屈原好容易来到天庭，"吾令帝阍开关兮，倚阊阖而望余"。短短的两句话，就把屈原这次

① 研究者对《离骚》句数的统计有所不同，但都在三百七十句以上。

② 汉代人常把情看作是一种必须克制的东西，许慎《说文解字》把"情"释为"人之阴气，有欲者也"，就是一个典型的例子。

追求的失败形象地写出来了，而且帝阍的傲慢和对屈原的蔑视，以及屈原在受到这打击时的悲愤，读者也可体味出来。但如用写实的手法，叙述屈原的某一次实际追求的失败，那不但要花许多笔墨，而且在叙述中势必要兼顾各个方面，感情的表现也不可能这样集中①。又如写他接受灵氛、巫咸的劝告而启行时的精神昂扬的情况，当然也是象征的手法，但这却表明了他实在已不能忍受楚国的这种政治现实，而且离开楚国以追求理想实现的想法，又强烈地吸引着他；因而当他终于不走时，也就深刻地表现出了他对楚国的挚爱。假如说帝阍的不肯开门是以象征的手法改换了在实际生活中曾发生过的过程，那么屈原的启行就是用象征的手法创造了一个未曾在实际生活中发生的过程。但无论是前一种还是后一种，都使诗人的感情显得更强烈而集中。

在《离骚》里，这种象征手法的运用在很大程度上借助于丰富的想像。作品里不但出现了大量的自然现象和神话传说的材料，而且这一切都被组织在种种具体、细致的虚构过程之中，从而使作品里用象征手法表现出来的形象具有高度的魅力。例如第三部分写他到天庭去的途中的情况：

> 朝发轫于苍梧兮，夕余至乎县圃。欲少留此灵琐兮，日忽忽其将暮。吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫。路曼曼其修远兮，吾将上下而求索。……吾令凤鸟飞腾兮，继之以日夜。飘风屯其相离兮，帅云霓而来御。纷总总其离合兮，斑陆离其上下。……

县圃是神话中的地名，说他到了县圃当然是虚构。但他又进而设想为：当时日已将暮，他却还想在县圃的神灵门口（"灵琐"）多停留一会，于是命令神话中为太阳驾车的羲和慢一些走，不要忙着把车赶入日落之处的崦嵫。这既使其虚构的情节显得丰满，又使原来各自独立的关于县圃的神话和关于羲和的神话自然地联系了起来。至于"飘风"、"云霓"当然都是自然现象，但在这里却被赋予了一种社会关系——统率与被统率的关系，并使它们成为有意志的东西：它们是来抵御屈原，不使他到达天庭的。对于它们在抵御中的形状，也写得相当生动。所以，屈原是凭借其丰富的想像力把种种自然现象和神话传说材料组织入自己的作品进行再创造而使之成为有机的整体的；而这也就是其成功运用象征手法的基础。《诗经》虽多用比兴手法，但从未出现过这样的再创造。

上述的这三点，决定了《离骚》的结构必须宏大，否则就容纳不了。但是，如果不能把其所要表现的一切组成一个较为完整的体系，那就必然导致结构庞杂。而《离骚》恰恰是我国文学史上第一篇结构宏伟而严密的作品。只要对

---

① 当然，如用写实的手法，读者从中所获的感受会深切得多；这是象征的手法所无法企及的。但从抒发作者感情来说，象征手法的上述长处也是难以替代的。

其全文的三大部分稍作分析，即可了解。

第一部分主要写屈原与楚国统治集团的矛盾，从其出生直写到与楚国当权派的矛盾日益尖锐、不可调和为止。逐步开展，脉络分明。而以“宁溘死以流亡兮，余不忍为此态也”作为第一部分的结束。虽然使用了象征的手法，但仍能使人理解实际过程的大概；只是把实际的过程转化为象征性的过程。

第二部分写屈原决意背离楚国统治集团，到别国去寻求自己政治理想的实现，同时仍要坚持自己的政治节操。这部分又可分作四小段，是理解《离骚》全篇的关键所在，故须稍加说明。第一小段写自己的决心。以“鸷鸟之不群兮，自前世而固然；何方圜之能周兮，夫孰异道而相安”开始，说明他与楚国统治集团的矛盾已不可弥合。接着四句为“屈心而抑志兮，忍尤而攘诟。伏清白以死直兮，固前圣之所厚”，意谓按抑自己的心志，忍受种种罪名，但终于攘除诟耻，像这样地保持清白、死于直道本来就是前圣所看重的。言下之意，他自此起将如此去做。故第二小段以“悔相道之不察兮”开始，说明他已决心改变自己以前的做法。接着写“忽反顾以游目兮，将往观乎四荒”。王逸解释说：“将遂游目往观乎四荒之外，以求贤君也。”所谓“四荒之外”，自在楚国之外。所以这表明他将去国外从事新的追求。但虽去国外追求，仍将坚持自己的节操，故又说“民生各有所乐兮，余独好修以为常”。第三小段从“女媭之婵媛兮”起，写女媭对他的指责。女媭认为，他如不放弃自己的原则，必然不能得到好结果。第四小段自“依前圣以节中兮”起，写屈原受到女媭指责后，向虞舜陈词，集中地论述了他的政治理想和原则的正确性，以及自己愿意为此而牺牲的决心。这一部分的第四小段纯属虚构。第三小段恐也含有许多虚构的成分。

第三部分写新的追求及其失败，完全出于想像。可分作两大段。第一大段追述其想像中的已经历过的失败，其中包括欲上天廷而遭帝阍拒绝，三次“求女”都没有结果，故以“闺中既以邃远兮，哲王又不寤；怀朕情而不发兮，余焉能忍与此终古”四句结束这一大段，并引起下文。说明他的这一轮追求虽然失败，但绝不就此甘心。故他接着又先后向灵氛、巫咸请教。因他以前的三次求女都不是亲自前往的，所以灵氛、巫咸都劝他自己直接到国外去，所谓“思九州之博大兮，岂唯是其有女”。他经过反复考虑，终于出发了，而且情绪高涨。但到最后，还是舍不得离开故乡。而他又知道在故国已不可能实现自己的理想，所以只好去死：“既莫足与为美政兮，吾将从彭咸之所居。”——彭咸是传说中殷王朝投水而死的贤臣。

这三大部分一气贯通，衔接紧密。如第一部分结尾已指出其决不与党人等妥协，故第二部分就说明其要采取新的行动。但正在即将行动之时，遭到了女媭的指责，是以向重华陈词，以求得精神上的支持。第三部分一开始就说其

陈词已毕，感到自己所作所为均符合“中正”之道，遂毅然开始新的追求。在这样的一首长诗中，三大部分的衔接如此紧密，当时又还处在我国诗歌创作的早期，实属难能可贵。

在这三大部分中，真正叙述其经历的实际是第一部分，但用了象征的手法，所以显得似幻而实。第二、三两部分则除了女媭责骂他一段也许有些现实的影子外，其余均是其内心活动。但经过艺术创造，这些内心活动全都化为栩栩如生的形象；表面上看来与第一部分相类，其实是似实而幻。但由于三大部分的衔接密切，两者之间看不出任何割裂之处，第二、三两部分中的“余”的活动就像是第一部分的活动的继续和矛盾的激化，从而“余”在这似实而幻的环境里的追求、冲突、愁苦、激动、希望、失望，及其在“神高驰之邈邈”中的突然中止，都给人以逼人的真实感而紧紧地攫住读者。倘没有十分丰富的想像，就不能有如此宏伟的结构；而没有如此联系紧密的结构，这种丰富的想像也不过是一堆杂置的珍珠。

除了三大部分的紧密联系以外，在每一大部分内的各小段之间，不但接榫密切，而且配置适当，繁简得宜。如第三部分写其命灵氛占卜，只说“索藑茅以筳篿兮，命灵氛为余占之”，但在灵氛告诉了他占卜的结果，而他却仍犹豫不决，要巫咸为他决疑时，就写成如下的样子：

> ……巫咸将夕降兮，怀椒糈而要之。百神翳其备降兮，九疑缤其并迎；皇剡剡其扬灵兮，告余以吉故。

他对灵氛和巫咸的态度很不一样。对灵氛是“命”，对巫咸却是怀着礼物——“椒糈”——去邀请。而且巫咸降临时的气派又如此之大。这就显示了两人的身份很不相同，同时也说明了诗人为什么在灵氛占卜以后要请巫咸去作最后的决定。所以，他的这种写法有两大好处：第一，倘若写巫咸像写灵氛那样简单，会在读者中造成雷同、单调之感；现在的这种写法则显得灵动多变。第二，由于这种写法已使读者对巫咸的身份有了认识，读者自也会感到巫咸即将决定诗人的下一步行动，从而进一步引起对其所说“吉故”的重视和兴味。可见其即使写灵氛、巫咸两人，也都经过精心构造，安排得错落有致。

正因其每一部分内都针线细密，各部分之间又严丝合缝，是以《离骚》就成为我国文学史上第一首结构完整、严密的长诗。从《诗经》开始就存在的结构方面的有待解决的问题，到了《离骚》而有了较圆满的结果。当然，《诗经》中像《氓》那样的诗，结构也较严整，但《氓》的篇幅不但不能与《离骚》的一部分相比，而且也比其每一部分中的大多数段落为短。

《离骚》在结构上的宏伟，与其感情的强烈、想像的丰富、象征手法的成功

运用相结合，是它在艺术创造上获得巨大成功的决定性原因。而就其根底来说，则出于对自身的执着。正因执着于自身，才有如此热烈的感情，并在自身与现实发生激烈冲突时，内心掀起急剧的波涛，从而以丰富的想像和象征的手法来表现这一切。当然，屈原的执着于自身是以奉献于群体为前提的，这也就是《离骚》所说的"岂余身之惮殃兮，恐皇舆之败绩"；他主观上是在为群体而奋斗。但尽管如此，他能以一己与"众"抗争，仍然显示出对个体的重视有所加强。

《九章》与《天问》

《九章》共九篇：《惜诵》、《涉江》、《哀郢》、《抽思》、《怀沙》、《思美人》、《惜往日》、《橘颂》、《悲回风》。据《楚辞章句》中《九章》序，"九章"之名是屈原自己定的；那么，这九篇即使不是同一时期所作，也不应是杂凑而成。不过，为什么要把这九篇置于一处，它们组成一个怎样的体系，却不易探究清楚。朱熹《楚辞集注》甚至说这九篇是后人把它们辑集起来并加上"九章"的总名的；这种可能性当然也不能排斥①。现代学者信从此说的不少。还有学者由此进一步提出《惜诵》、《思美人》、《惜往日》、《悲回风》四篇非屈原所作。

大致说来，在《九章》中最值得重视的是《涉江》、《哀郢》、《怀沙》三篇。《史记·屈原贾生列传》述及《哀郢》，录载《怀沙》，萧统编《文选》却只收了《涉江》。大概司马迁是从历史学家的角度考虑问题，萧统则以艺术成就定取舍。

就《九章》的排列来说，《涉江》在《哀郢》之前，《怀沙》则在这两篇之后。

《涉江》所述，是其经由鄂渚（在今湖北武汉市境内）而至辰阳（在今湖南辰溪县西南）的行程及感想。一般认为他这次是放逐出去的。篇中最受称赞的是这一段：

> ……朝发枉陼兮，夕宿辰阳。苟余心其端直兮，虽僻远之何伤？入溆浦余儃佪兮，迷不知吾所如。深林杳以冥冥兮，猨狖之所居。山峻高以蔽日兮，下幽晦以多雨。霰雪纷其无垠兮，云霏霏而承宇。哀吾生之无乐兮，幽独处乎山中。吾不能变心而从俗兮，固将愁苦而终穷。

① 不过，支持此说的理由之一，是司马迁在《史记·屈原贾生列传》的篇末说过"余读……《哀郢》"之语，并在传中录载了《怀沙》全篇；《怀沙》、《哀郢》皆属于《九章》，司马迁提到这两篇而不举《九章》之名，足见它们原不在《九章》之中。这却难以成立。因为即使《九章》是屈原自己所编定，司马迁在提及其中的某些篇时，只说其本身的篇名，而不说《九章》某篇，也并无不可。

其写自然景色，纵或杂有夸张，但基本应属于写实。在我国文学史上，这是第一次出现的对自然景色的较为集中而生动的描绘。《诗经》中当然也有写自然景色的，但从无这样较大规模而又较深细的刻画。如“风雨潇潇，鸡鸣胶胶”（《郑风·风雨》）之类，与此相较，区别很显著。其较有气势的，如“烨烨震电，不宁不令。百川沸腾，山冢崒崩。高岸为谷，深谷为陵”（《十月之交》），则又象征的意味居多。所以，《涉江》此段，实体现了中国古代文学史在写景上的一个重大进步。

同时，在此段写景文字之前，有“虽僻远之何伤”的自陈，此段之后有“吾不能变心以从俗”的自誓，因而这不是单纯的写景，而是进一步烘托了他的坚强不屈。

《哀郢》所写，大概是秦将白起攻破楚国首都后作者向东流亡的经历。其最动人的，是作品中洋溢的对郢都的眷恋之情和为国家前途的忧虑。而这两者又是紧密联系着的。作品一开头对此就表现得很明显：“皇天之不纯命兮，何百姓之震愆！民离散而相失兮，方仲春而东迁。去故乡而就远兮，遵江夏以流亡。出国门而轸怀兮，甲之鼂吾以行。”前四句写他从郢都被攻破这一事件中所引发的深重的危机感：是不是天命已经不再眷顾楚国了呢，为什么现实竟成了这种样子！后四句则写他对郢都的眷恋和痛苦：一出国门，他的心就像被车轮辗动着似的疼痛——“轸怀”。

作品往后的进展，就是以这两者为中心的。其写自郢都东行的历程，处处渗透着难舍难分的情怀：“望长楸而太息兮，涕淫淫其若霰”，连郢都那高大的楸树对他来说也充盈着无限的亲情。因而越往前走，内心的痛苦越是剧烈：“心婵媛而伤怀兮，眇不知其所蹠”；“心绖结而不解兮，思蹇产而不释”。人是在向东去，心却一直系念着西边：“羌灵魂之欲归兮，何须臾而忘反？背夏浦而西思兮，哀故都之日远！”当然，他的这种“伤怀”，不仅仅是舍不得离开郢都而已；他的渴望返归，也就是要收复失地。然而，这种愿望能够实现吗？他知道这很困难，而危亡却已迫在眉睫。因此，当他在东行途中登上“大坟”遥望时[①]，这种忧愤不禁倾泻而出：

> 登大坟以远望兮，聊以舒吾忧心。哀州土之平乐兮，悲江介之遗风。当陵阳之焉至兮，淼南渡之焉如。曾不知夏之为丘兮，孰两东门之可芜？

他的“远望”本来想聊以排解忧愁，不料更增加了悲愤。国土的“平乐”仍如昔日，但楚国传统的勇烈之风——“遗风”——到哪里去了呢？在这个逃往何处

① “大坟”，这里是高岸的意思。

纷扰不定之时①，你们这些当权者竟然不知大厦就要变成丘墟——国家就要灭亡了吗②？谁说郢都的城门就可任它荒芜？作者已经看到了这种可怕的前景，无限忧急；但当权者却还毫无所觉，因此他愤慨不已。

《哀郢》整篇都是这种眷恋和忧虑的倾诉，而且都很真实、深切。这里当然具有爱国思想，但这种爱国思想在作品里已经化为深挚的感情，所以能打动读者的心。顺便说一下，中国文学史上写到国破家亡的情况的，以《哀郢》为最早。

《怀沙》是屈原的绝命辞。但在它是否为屈原的绝笔——最后一篇文章——这一点上，学术界尚有不同的看法。不过，作品的最后说："知死不可让，愿勿爱兮。明告君子，吾将以为类兮。"他在写此篇时，死志已很坚决，他的死亡离此很近当无问题；至于在《怀沙》以后，是否还写过别的文章，那自是另一回事。

正因为面对着死亡，《怀沙》的感情已以沉痛为主。那是因为人在临逝以前，想到即将与以前热爱过、痛恨过的一切永远告别，自己也将从人间永远消失，缅怀自己的一生，想起种种值得喜悦和忏悔的事情，总会有无限的悲哀袭上心头的吧。所以，作品的一开始，就是"滔滔孟夏兮，草木莽莽。伤怀永哀兮，汩徂南土。眴兮杳杳，孔静幽默。郁结纡轸兮，离慜而长鞠"。这几句的意思是：在这草木茂盛、宇宙间充满生气的初夏，他却只有悲伤和永恒的哀愁，在这南方的土地上走来走去。在他的眼中，世界是无限的寂静。他的内心郁结绞痛，只有忧患和困穷将要永远陪伴着他，直到生命的终结。像这样的临死前的悲痛，屈原以前没有人写过；在他以后，似乎也没有人能写得如此真实而深切。

自然，屈原在《怀沙》中仍然存在着对国事的关心，也仍然有对"党人"的批判；但对这一切都已不似以前激动。像"玄文处幽兮，矇瞍谓之不章。离娄微睇兮，瞽以为无明"之类的句子，尽管仍斥对方为"矇瞍"、为"瞽"，但却已隐含悲悯之意了。——对方并不是故意要诋毁玄文和离娄，只是看不到而已。

所以，《怀沙》与《九章》中的另外一些作品在风格上是明显不同的；而其最打动人的，则是那种沉痛的感情。

最后，介绍一下《天问》。

---

① 对"当陵阳"两句的解释，诸说纷纭。其中的一种意见是：楚国君臣在从郢都逃亡出来的初期，对迁都何处的问题尚无最后的决定。有一派主张到陵阳，也有一派主张南渡，但都遭到反对，是以有人说"陵阳怎么去"，也有人说"大水浩渺，南渡怎么行"，所以这两句乃是"当这'陵阳怎么去，南渡怎么行'的时候"的意思。此处姑据这一说。

② "夏"，大屋。借作"厦"。

在《天问》中，作者就自然界和社会的各个方面提出了一百几十个问题。据今天有的学者的统计，共一百五十八个。实际上，这些在当时的观念中绝大多数是天经地义的，没有什么需要进一步考虑之处。例如《天问》一开始所说的：

曰：遂古之初，谁传道之？上下未形，何由考之？冥昭瞢暗，谁能极之？冯翼惟像，何以识之……

这些句子的意思是：关于宇宙开辟之初的情况，是谁传说下来的？其时天地既未形成，又从哪里去查考其所说的是否正确？那时黑夜和白昼都没有什么差别，朦朦胧胧的一片，谁能穷尽其究竟？所谓元气，本是看不到的，只能凭依想像，怎能识别这种关于元气的说法对不对呢？现在虽已无从考知当时关于宇宙开辟有些什么说法，但在这样的质疑面前任何说法都站不住脚。这就是真正的怀疑精神、科学精神！科学的进步、社会的发展都离不开这种精神。唐代的柳宗元曾企图回答这些问题，写了《天对》。屈原认为值得怀疑的，在他那里都已有了答案。这其实是可悲的，因为怀疑精神消失了。

不过，作为文学作品，《天问》之能在感情上打动人之处实不多，只有最后几句——"吾告堵敖以不长，何试上自予，忠名弥彰"——含有较深沉的感情。所以，它在思想史上的价值远远超过其在文学史上的。

第四节　屈原在文学史上的地位

屈原在中国文学史上具有崇高的地位，因为他对其以前的诗歌传统作了重大的发展。

首先，《诗经》中的作品在抒情方面是内敛的，特别在写及纯属个人的感情时，一般相当克制。与此相对，屈原的作品则感情丰富而热烈。尽管他的政治理想确是为了群体，但他在表示自己的反抗时，又往往只说自身，如"亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔"，这种对"余心"的强调，若任其发展下去，就会成为龚自珍的"虽天地之久定位，亦心审而后许其然。苟心察而弗许，我安能颔彼久定之云"（《定庵八箴·文体箴》）。同时，《九歌》中所写的恋情也极炽热。如前引《山鬼》的结尾几句，其直接写感情的虽只"思公子兮徒离忧"一句，但其关于震雷、风雨、猿啸、木鸣的景色描写，却已烘托出了她内心的汹涌波涛。所以，屈原的作品在中国文学史上形成了一种与《诗经》颇有异处的传统，这种传

统被李白所继承并推到了新的高度；李白之唱出“屈平词赋悬日月”（《江上吟》）的颂歌绝非偶然。

其次，屈原一面继承了《诗经》的不少优点，如象征手法、比喻、假想和对比等，但又作了发展，在象征和想像方面尤为突出。在《诗经》中偶尔出现的、在小范围内使用的假想，如《巷伯》中的“投畀豺虎，豺虎不食”之类，在《离骚》中成了作品的绝大部分篇幅所赖以产生的前提；象征手法在屈原的作品中也随处可见。另一方面，《诗经》在艺术上有待于进一步提高的问题，例如作品的结构、对客观对象的描绘等，在屈原的作品中获得了程度不同的进展。所以，屈原对我国诗歌在艺术创造上的演进起了巨大的作用。

第三，屈原的作品已开始对生活中的美的事物进行较集中的铺叙，包括宫室、音乐、自然景色、美丽的女性等，这在《招魂》中表现得尤为明显。而且，在这些铺叙中又已有了若干较细腻的描写，如前引的“光风转蕙，氾崇兰些”之类。尽管在《诗经》的《野有蔓草》、《黍离》等作品中读者也能体味到美，但作者的重点只是在写人物、场景，美是在人物、场景中自然地流露出来的。而在《招魂》中，却是作者特意要将这些事物的美显示出来。尽管《招魂》之写这一切是为了招引魂魄归来，并不是以美的显示为根本目的，但却已开了汉代体物大赋的先声，对文学之向审美的方向倾斜起了积极的作用。

第四，屈原作品的句式虽然源自楚国原已存在的民间歌曲，如“沧浪之水清兮，可以濯我缨”之类，但显然已发展得远为丰富多彩。由此不但形成了“骚体”，在后世继续发挥作用（例如汉代的抒情小赋就明显源自骚体），而且也影响于后来的“楚歌体”作品。例如项羽《垓下歌》的“力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝”，就与《国殇》的“操吴戈兮被犀甲，车错毂兮短兵接”之类的句式相一致。

所以，屈原作品对后世文学的影响是深远的与多方面的。

第五节 宋 玉

宋玉在中国文学史上曾产生过很大的影响，《文心雕龙·诠赋》有“屈宋逸步，莫之能追”的评价。但他的作品传留下来而又可靠的，只有《九辩》一篇，其生平资料也很少。《史记·屈原贾生列传》只说：“屈原既死之后，楚有宋玉、唐勒、景差之徒者，皆好辞而以赋见称；然皆祖屈原之从容辞令，終莫敢直谏。”《楚辞章句》的《九辩·序》则说宋玉是屈原的弟子，曾在楚任大夫之职。但《楚辞章句》的这种说法是否可靠，目前也难以断定。

《九辩·序》说《九辩》是宋玉为"闵惜"屈原而作，那恐怕并非王逸的个人意见，而是汉人相承的旧说，至少在刘向编《楚辞》时是这么看的。因为刘向编的《楚辞》中还收了一篇淮南小山的《招隐士》，从作品本身看不出与屈原有什么关系，但据《楚辞章句》的《招隐士·序》，那也是为招屈原而作的。这就提出了一个问题：刘向编《楚辞》一书到底有什么原则？如果跟屈原无关的"楚辞"体作品都可以收，为什么连《招隐士》都收了，其他的却都不收？所以，刘向此书，所收恐确是屈原以及当时认为与屈原有关的作品，是以《楚辞章句》说《九辩》、《招隐士》与屈原有关，也是当时的传说。不过，从《九辩》本身来看，似看不出与屈原有什么关系。所以，现在的研究者中有很大一部分人并不相信此说。

与屈原的作品相比较，《九辩》没有《离骚》、《哀郢》等篇的悲愤；带给读者的是深沉的哀愁，也杂有若干怨恨。这是因为：屈原虽然重视自己，但却把一己的价值从属于群体，情愿为群体而奉献自己，因而对于党人损害群体利益的行为及君主的信任党人充满了愤怒；宋玉虽也想通过服务于群体而建立功名，并且不愿用不正当手段来达到目标，但却失去了像屈原那样的对群体的热情。他更注重的是自己的生命。在他看来，生命这么快地流逝，本就是很可悲的事；而如果流逝得毫无意义，那就更其惨痛了。《九辩》所说的"惆怅兮而私自怜"、"私自怜兮何极"，很能说明他的这种感情状态。

也正因此，《九辩》突出地表现了生命虚度、自身价值不能实现的伤感：

> 靓杪秋之遥夜兮，心缭悷而有哀。春秋逴逴而日高兮，然惆怅而自悲。四时递来而卒岁兮，阴阳不可与俪偕。白日晼晚其将入兮，明月销铄而减毁。岁忽忽而遒尽兮，老冉冉而愈弛。心摇悦而日幸兮，然怊怅而无冀。中憯恻之凄怆兮，长太息而增欷。年洋洋以日往兮，老嵺廓而无处。事亹亹而觊进兮，蹇淹留而踌躇。

这种人生短促的意识，在《离骚》里是以如下的状态出现的："日月忽其不淹兮，春与秋其代序。惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。""老冉冉其将至兮，恐脩名之不立。"洋溢在这些句子中的，是积极的追求；当这种追求遭到扼杀时，则以愤恨和坚持来回答。而在《九辩》中，强调的却是岁月的流逝本身所导致的悲哀；生命的虚度只是增加了这种悲哀的重量。所以，此段中述及其有所追求而未能实现的，仅是"心摇悦"两句和"事亹亹"两句，而且采取了淡化的手法，淹没在大量悲慨年命将尽的句子之中。它给予读者的不是悲愤而是伤感。但这正是其价值的所在，因为它开创了一种新的境界，而不是重复前人的创造。

至其所以能达到这一点，除了宋玉的感情状态本与屈原有别外，还在于其

独特的表现手法。就上引的一段文字来说,写实和象征的结合以及大量的铺叙起了很重要的作用。其第一句的"杪秋之遥夜"就不单是指自然现象,同时也意味着他的生命进入了类似的阶段,第三句的"春秋逴逴而日高"即是对此所作的阐发。其"白日"两句也是象征性的,故王逸注上句说:"年时欲暮,才力衰也。"释下句为"形容减少,颜貌亏也"(《楚辞章句》)。至于其前的"四时"两句,所言虽是岁月的推移,同时也暗含生命的流逝之意。所以,经过这样的写实和象征的结合,就把自然的无常、人生的倏忽糅合起来而融成一体。同时,就整个这一段来说,变成为对于年华老去的多方面的、变化繁杂的铺叙,如"白日"两句和"岁忽忽"两句,本都写其生命已进入迟暮,但前两句是象征,后两句是写实,因而并无重复之感。在这样铺叙的基础上,再杂以所求不遂的悲哀,便构成了一幅从自然到人生的黯淡画面。它给予读者的感受,主要是人生衰颓期的凄惨;追求的失败则加重了凄惨的分量。自然,在这一段中的"年洋洋"四句是含有怨恨之意的,说他想有所作为,却到老年仍未获得地位,终于久处无成;但这比起年命遒尽的悲凄来显然不占主要地位。

在叙述其追求的失败时,宋玉运用象征的手法,将过程交代得清晰而集中,从而突出了主客观之间的矛盾。

> 霜露惨凄而交下兮,心尚幸其弗济。霰雪雰糅其增加兮,乃知遭命之将至。愿徼幸而有待兮,泊莽莽与壄草同死。愿自往而径游兮,路壅绝而不通。欲循道而平驱兮,又未知其所从。然中路而迷惑兮,自压桉而学诵。性愚陋以褊浅兮,信未达乎从容。

希望一个个地破灭,所想采取的行动没有一项能够成功。在这样的主客观的矛盾中,显然包含了十分丰富、复杂的内涵。将这样繁复的事件,以如此鲜明而又具有感情色彩的方式加以表达,是在《诗经》和屈原的作品里都没有出现过的。这不仅是叙事能力的提高,同时也在诗歌特殊语言的形成方面跨出了重要的一步。——一般说来,我国在这以前的诗歌语言除了押韵、句式大致固定与较为精练以外,在叙述上尚未出现过如下的情况:将一个过程压缩为非常简要而又能使读者完全理解的文句,并将以同样的手法压缩而成的若干过程连结起来,在连结时,又删去在散文中常见的承上启下之类的词语。这是从《九辩》开始的。它对诗歌特殊语言的形成具有开创性。我们将在介绍汉代和魏晋南北朝诗歌时对此作进一步阐述。

宋玉的作品在表现伤感之情时,不但注意内心的感受,而且重视客观的环境。在达到情景交融的境地的同时,又显示出其在描绘客观事物本身方面的艺术造诣。《九辩》的第一段尤为突出。

> 悲哉秋之为气也！萧瑟兮草木摇落而变衰。憭慄兮若在远行，登山临水兮送将归。泬寥兮天高而气清，寂寥兮收潦而水清。憯悽增欷兮，薄寒之中人。怆怳懭悢兮，去故而就新。坎廪兮，贫士失职而志不平。廓落兮，羁旅而无友生。惆怅兮而私自怜。燕翩翩其辞归兮，蝉寂漠而无声。雁廱廱而南游兮，鹍鸡啁哳而悲鸣。独申旦而不寐兮，哀蟋蟀之宵征。时亹亹而过中兮，蹇淹留而无成。

在这里，秋天的寂寞凄清使人如同身受。这一方面有赖于作者敏锐的感觉，如"憭慄兮"两句，把秋天所给予他的孤独感比拟为远行的游子送别还乡友人时所产生的悲哀，就十分深切；另一方面也有赖于对客观景物的细致的观察和生动的描绘，如"萧瑟兮"句和"燕翩翩其辞归兮"四句，就是对秋天景物本身的多方面刻画，突出了秋天的气氛。这两者的结合，才使秋天的哀愁成为撼动读者心灵的东西，并与"贫士失职而志不平"、"羁旅而无友生"的作者的心态融为一体。

这种对于客观事物的细致描绘也见于《九辩》的其他段落，如"叶菸邑而无色兮，枝烦挐而交横。颜淫溢而将罢兮，柯仿佛而萎黄"之类，就描画的客观性与细腻来说，比起屈原在《招魂》、《山鬼》、《涉江》中的有关部分实又进了一步。因为，除了《招魂》的"光风转蕙，氾崇兰些"之外，屈原的其他的描绘均无如此细腻；"光风"两句虽然细腻，但《招魂》在写景方面却远未达到把许多富于特征的事物集中起来以鲜明地表现某种自然景象的程度。也正因此，宋玉《九辩》的景物描写不但受到后世的崇高评价，而且后人也常从中吸取营养。如曹丕《燕歌行》开头的"秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜，群燕辞归雁南翔"三句，就主要由《九辩》生发而来。

总之，《九辩》善写凄怨之情，能把写实与象征手法比较完善地结合起来，长于铺叙，在对自然景物进行客观的细致描画方面有了新的发展，并对诗歌的特殊语言的形成作出了贡献，所以，后世以屈宋并称，实不是对宋玉的过高评价。

第　二　编

中世文学

发轫期

概　说

作为历史分期之一的中世，也称中古，是指以封建制为基础的时代。由于各国的封建社会的起讫时间不同，中世的时间也有所不同。例如，在西洋史上，一般以公元四七六年西罗马帝国的灭亡为中世的开始，而在日本史上，以十二世纪末镰仓幕府的成立作为中世的开始。就中国而言，目前的历史学界以春秋、战国之交作为中国封建社会发端的意见较占优势，中国的中世似亦当起于此时。不过，文学的发展与经济、政治的发展之间并不总是严格地同步的，偶有先后的现象也不能排除。所以，我们把秦汉文学作为中世文学的开始。其理由已在本书《导论》中说明，此不赘陈。

相对来说，西方的中世纪是思想受到较严酷的统制的时代。这种统制虽以 1220 年的异端裁判所（亦称宗教裁判所）的设立为最明确的标志，但这并不是突然发生的，而是思想统制逐渐加强的结果。这种严酷的思想统制显然也影响了文化的其他部门，包括文学。所以，中世纪的文学也就是受到较严格的限制的文学，尽管在限制下也仍有其向前的发展。中国的中世文学也就首先以此为特色。

毫无疑问，东西方的文化很有不同，近代以前尤其如此。但近代以来，双方文化同大于异这一点已逐渐显示出来。尤其是在经济全球化的今天，文化的多元化固然越来越被认识和强调，同时文化的相互吸收也在加快进行，这也就进一步表明了东西方文化本就有其相通之处。也正因此，中国的中世文学也是受到较严格限制的文学。何况我们既然借用西方的“中世纪”这一名称来作为我国文学分期的时段之一，我们自应考虑到其原来的内涵。

如上所述，我国的先秦文学虽然具有明显的重群体而轻个体的倾向，但大多数都不是作为个体的作者被迫的结果，而是其感情的自然流露。文学在基本上成为受限制的文学是从秦汉开始的。这种限制来自两个方面：政治的压力和儒家思想的统治。大抵说来，秦代是单方面地依靠政治的权威，从汉代起则两手都用。

虽然在总体上是受到这两方面的限制的文学，但中国的中世文学从魏晋时期起却有一个在很大程度上放宽限制的时期，从而导致了文学的自觉；而且这一时期相当地长。这以后虽然限制又逐渐加紧，在儒家思想指导或影响下的文学又兴盛起来，但在那个漫长时期里所形成的文学发展的趋势却已只能加以抑制而不能加以清除了，形成了双方相峙的局面。而在这样的相峙中，文学又最终走上了一个新的阶段——近世文学阶段。

也正因此，中国的中世文学可以分为三期：从秦汉开始的发轫期，从魏晋开始的拓展期，从中唐开始的分化期。而无论在哪一期中，文学又各有其自己的发展。

就发轫期说，秦汉都处于封建社会的早期，而且都采取中央集权的专制独裁政体，实行严格的思想统制；在文学上，不但屈原、宋玉作品里所体现的重视自身的意识在总体上遭到了挫折，而且在《诗经》的"变风"、"变雅"里的那种从群体出发的批判精神也在总体上消失了。但文学的娱乐功能及其对艺术美的追求却较前有所发展，文学的门类及体裁较前增加，表现手法也较前多样，这都为以后文学的演进提供了有利条件。以下对此稍加申述。

在专制独裁政体的桎梏下

战国后期起，秦的国力、兵力日益增强，先后消灭韩、魏、楚、燕、赵五国。公元前二二一年秦始皇消灭齐国，实现了中国的统一，建立了我国历史上第一个大一统的封建帝国。

秦帝国采取中央集权的郡县制；统一文字；统一度量衡；统一车的建制，开辟道路。这都为当时和以后的国家统一提供了非常必需的条件。秦又修筑长城，以巩固国防，这也有利于当时和后世。但秦始皇焚书坑儒，烧去《秦纪》以外的各国史书和民间收藏的《诗》、《书》及"百家语"。有两人或多人在一起议论《诗》、《书》的，都处以死刑。这是我国历史上实行严酷的思想统制的开始。

秦始皇死后，秦王朝很快就灭亡了。代之而起的汉王朝，在开始的七十年左右的时间里以黄老思想来治理国家①，使社会经济与文化都得到较迅速的

① 体现黄老思想的著作很早就已亡佚，直到本世纪七十年代才在长沙马王堆汉墓中发现了很少的几种，所以人们长期以来把黄老思想混同于道家思想，其实它是道家思想与法家思想的结合，而以道家思想为主。它并不否定刑法的必要性，但主张清静无为，反对过多地干扰人民生活。

发展。但到汉武帝(前140—前87在位)时期,重建了严厉的中央集权的专制独裁政体,并采纳董仲舒的建议,罢黜百家,独尊儒术,以儒家思想来统一全国的思想。这种儒学,虽以先秦的儒家思想为基础,但又糅合阴阳家、法家的思想成分,并经过董仲舒的阐发、改造,成为一种以三纲五常为核心,严格维护封建秩序——特别是皇权——和封建等级制度的思想体系。由于政府的提倡,儒学不但成为读书人入仕的主要途径,而且在社会生活中产生巨大的实际作用。例如,当时可以根据《春秋》来决狱;又如,儒家经典《仪礼》所规定的礼制,也是当时所必须执行的。这样,儒学就成了得到确实保证的官方思想而深入人心。

汉武帝死后,这种统治格局和思想统制的局面在汉王朝基本保持下去。其间虽经过公元八年汉朝大臣王莽篡夺帝位的事变,但到公元二十五年刘秀重建汉朝的统治后,又沿着原来的轨道前进了,不过在历史上称王莽篡位前的汉王朝为西汉、刘秀重建的为东汉而已①。从东汉中、后期,以豪强为主的地方势力日益抬头,经过东汉末期黄巾起义以及地方势力与一度掌握中央政权的大臣董卓的战争,终于形成群雄割据的局面。在这过程中,儒学的势力也逐渐减弱,终至衰微。这以后东汉政权也就宣告灭亡。

在这样的情况下,文学的发展自必离开了上古文学的方向,而形成新的特点。

首先,《诗经》中"变风"、"变雅"那种从群体出发的批判精神消失了,类似屈原作品的抗争之音也听不见了。这跟秦、汉时的严酷统治有关。秦始皇的焚书坑儒固不必说,就是汉代的并非以残暴闻名的君主也并不手软。西汉宣帝时的杨恽,因在一封私人信件中发了通牢骚,就被处以腰斩之刑,并株连家属,东汉章帝时的梁鸿作了一首《五噫歌》,对皇帝宫室的崔巍和人民的劳苦有所感慨,"肃宗(即章帝。——引者)闻而非之,求鸿不得"(《后汉书·梁鸿传》)。这里的"求"其实是缉捕之意,幸而未被捕获。而这首《五噫歌》若与"变风"、"变雅"中的激烈抨击相比,不过是微温的作品罢了。在汉代的文学中只有司马迁的《史记》是坚持批判精神的,但他在某种意义上本是被抛出了社会轨道以外的人(因为受过腐刑),而且《史记》中也许批判精神最强的《景帝本纪》、《今上本纪》都未能保存下来。

在这里需要特别指出的是:秦王朝的统治时间虽短,但其在思想上的影响绝不容低估。就是在汉武帝重建专制独裁政体以前,汉代士大夫已经显示了思想上的畏缩性。汉文帝时期的贾谊,是一个与屈原同样有杰出才能、深受

① 因汉朝原建都于长安,刘秀即位后建都于洛阳,故以京都所在而分别称之为西汉、东汉。

君主信任、后又遭谗被贬的人物，他自己也感到与屈原同病相怜，写了《吊屈原赋》；司马迁所作的《史记》，把他跟屈原置于同一篇传记(《屈原贾生列传》)中。但他的作品在涉及自己遭遇时，不但没有屈原的抗争精神，也没有宋玉那样的“自怜”(见本编第一章第二节)，这正反映了汉代士大夫与战国士大夫的区别。正因如此，虽然日本著名汉学家吉川幸次郎氏曾把汉武帝时期作为中国中世的开始(见其所著《关于司马相如》，译文收入章培恒等译《中国诗史》)，而且举出了具有真知灼见的理由①，但我们经过慎重考虑，仍把秦汉文学作为中世文学的发轫期。

其次，对于文学的政治、道德功能有了基本统一的规范。由于独尊儒学，推崇《诗经》，儒家对《诗经》的阐释也就成了对文学的不可违背的规定。大致说来，就是要求文学起到教化、讽谏和歌颂(歌颂神祇和统治集团及其祖先)的作用，但从事讽谏又要“哀而不伤”、“怨而不怒”，也即“止乎礼义”。这些原则在《毛诗序》(《大序》和《小序》)中说得很清楚②。它在当时实得到社会的认同，连司马迁也用这样的观点来评价司马相如的赋③。秉承儒家思想的扬雄、班固等对屈原进行批判，也是依据这样的原则④。正因当时儒家的文学思想既主张讽谏，又给它加上种种限制，何况又有专制独裁政体紧紧地压在文人的头上，文人所能作的讽谏也不过就是赋中那种不痛不痒的讽谏而已。

第三，在文学的抒情功能受到上述严重限制(不许发牢骚、不许对现实有所批判)的同时，适应统治集团——特别是其上层——的享乐需要，文学的娱乐功能却发展了，而且在社会上还逐渐普及。汉赋的兴盛就与上层的享乐需要有关；而像《神乌傅(赋)》那样较通俗的故事赋的出现，则恐是迎合了统治阶级中下层的需要。

第四，尽管文学的发展不得不受这种专制独裁政体和思想统制的束缚，但个人意识及反抗性仍不可能消融，因此在秦汉的文学中仍存在着与专制独裁政体及思想统制不一致的因素，并艰难地成长。

---

① 日本汉学家内藤虎次郎把先秦至西汉划为中国的上古时期，东汉至唐代为中世，宋以后为近世，这在日本是一种很有影响的分期法。吉川氏的分法本与此一致，后才改为以汉武帝时期为中世的开始；但后来他在中国文学史分期方面的看法又有所变化。

② 三家《诗》虽已亡佚，但从《诗三家义集疏》来看，其基本原则实与《毛诗》之说并无不同，只是对某些具体作品的解释与《毛诗序》有所抵触而已。

③ 《史记·司马相如列传》：“相如虽多虚辞滥说，然其要归，引之节俭。此与《诗》之风谏何异？”

④ 扬雄《反离骚》批评屈原说：“知众嫭之嫉妒兮，何必扬累(“累”指屈原。——引者)之蛾眉”，“舒中情之烦或兮，恐重华之不累与”。末一句是说虞舜不会赞成屈原。班固《离骚序》则指责屈原“露才扬己”。

文学的成长

在秦始皇时期，除了歌颂皇帝功德的刻石外①，没有留下什么文学作品。而这些刻石的内容和形式都无可取之处。倒是秦朝灭亡以前出现的《大招》颇有特色，但那其实是反对秦的统治的作品。

与秦相比，汉代在文学上的成就远为突出。

首先，汉代是文学领域得到了大规模拓展的时代。

在这一拓展中，最引人注目的是赋。赋分为抒情小赋和体物大赋两类。抒情小赋颇多继承屈原、宋玉之处，体物大赋则是汉代文学的新创造，它奠基于景帝时期而极盛于武帝时期。此后，体物大赋就成为汉代文学的重心之一。文学史家常以汉赋与唐诗、宋词、元曲并列，认为它们是分别代表了各自的时代的文学；而在汉赋中大赋占了更大的比重。它的主要内容是描摹统治阶层物质生活的种种宏伟景观，以显示出一种磅礴的气势，并将事实与想像熔为一炉，更增其巨丽，为我国文学开辟一新境界。不过，在汉武帝至成帝时代，虽然涌现了许多大赋作家，产生了大量作品，但是没有一个作家能及得上司马相如。西汉后期大赋作家中成就最高的扬雄，更沦为对于司马相如的模仿。而且，司马相如自己在武帝时所作的《上林赋》，比起他在景帝时期所作的《子虚赋》来，已有了某种后退的迹象，即在篇末增加了讽谏的内容，从而与全篇的夸张统治阶层生活中的宏伟景观相矛盾。到了东汉，班固作《两都赋》，盛夸京都的富丽。这与统治阶层的奢侈生活虽然有其联系，但到底并不相同，所以在篇末不必出现类似司马相如、扬雄赋末的那种讽谏的内容，解决了上述的矛盾。其后张衡继之而作《二京赋》，但已没有了班固赋的气势。汉代大赋自此也逐步走向衰微。

由汉代的体物大赋，又孳生出一种叙事赋。相传为宋玉所作的《高唐赋》、《神女赋》，大概即出于汉代。另有民间的通俗叙事赋《神乌傅》，约出于西汉中后期。这些作品在虚构故事情节，描写姿态、动作、对话、感情上，都有筚路蓝缕之功。《神乌傅》更为我国民间的叙事文学的初祖。

汉赋在文学史上的划时代的贡献在于：从汉赋起，我国文学开始了对于美的有意识的追求（虽然还有其不可避免的局限），从而使我国文学的自发阶

① 例如李斯的《泰山刻石》："皇帝临立，作制明法，臣下脩饬。廿有六年，初并天下，罔不宾服。亲轹远黎，登兹泰山，周览东极。从臣思迹，本原事业，祗诵功德。治道运行，诸产得宜，皆有法式。大义著明，陲于后嗣，顺承勿革……"其他的石刻也都与此相类。

段进到了由自发向自觉过渡的阶段。

汉代在文学领域拓展上的另一大成就是文学散文的出现。

汉代的散文，文帝、景帝时已有贾谊《过秦论》、晁错《论贵粟疏》等名篇，但那都不是文学性的散文。文学散文是从东方朔的《答客难》开始的。这是一篇用以自慰的作品，虽属于"论"的一体（在《文选》中列入"设论"），但具有抒情性。这以后有司马迁的《报任安书》、李陵的《答苏武书》、杨恽的《报孙会宗书》，也都是抒写在当时政权下的个人的悲哀或愤懑之作，杨恽并为此而被处死刑。这是我国抒情散文的良好的开端。

与抒情散文相比，汉代的叙事散文的成就远为辉煌。最突出的就是司马迁的《史记》。《史记》虽出现在汉武帝的时代，但司马迁的思想却更接近于黄老，与汉武帝时的统治思想——儒学存在一定的矛盾。《史记》当然是历史著作，但其中包含了一系列单独成篇的人物传记。作者在写这些传记时倾注了自己的感情，对人物的描写也多具体生动，实可视为叙事性的文学作品。到了东汉初期，又有班固的《汉书》出现，其中某些传记也有相当高的艺术成就。所以司马迁和班固都对我国文学性的叙事散文的发展作了重大的贡献。其描写事件和人物的能力对后代的虚构的叙事文学也产生了巨大的影响。唐代的单篇传奇好多都以"传"命名，如《任氏传》、《莺莺传》、《李娃传》等，从这里就可看到它们与《史记》、《汉书》的传记之间的联系。

汉代文学在诗歌上的进展也引人注目。其最重要的，是五言诗的兴起和叙事诗的产生、发展。

《诗经》以四言为主。但从汉代出现了五言诗后，到了魏晋南北朝，我国的诗歌就成为以五言为主了。五言诗较之四言诗大大地提高了诗歌的表现能力。而这种表现能力之得以显示出来，首先必须归功于汉代抒情诗人在创作实践中所取得的成就。《古诗十九首》是其集中的代表。在这些诗歌里，被压抑的个人对自己的珍惜以一种新的途径表现出来。至于《古诗十九首》到底是什么时期的作品，在学术界存在着不同的看法；我们认为其中既有东汉的作品，也包含着西汉的诗篇。

汉代的叙事诗最早出现于乐府诗里。乐府是王朝中掌管音乐的机构。汉武帝时期，通过乐府广泛收集民间歌曲，用于演唱、娱乐。通常称乐府机构所掌管的这些歌曲的歌辞为乐府诗；按照其曲调所写的歌辞也被冠以此称。在它们被收集起来并进入文人的圈子以后，不但刺激了文人写乐府诗的兴趣，出现了不少文人的作品，提高了乐府诗的水平，而且文人还吸取民间歌曲的经验，作为自己的营养，在总体上推动了诗歌的发展。在这些民间乐府诗中，有一部分是叙事诗，改变了中国的诗歌在这之前没有叙事诗的局面。在这以后，

叙事诗就逐步发展起来，并突破了乐府诗的范围，到建安时期出现了名篇《悲愤诗》。在长时期中逐渐形成的《古诗为焦仲卿妻作》也发端于建安时期（见上卷第三编第三章《南朝的美文学》第六节《以妇女问题为中心的“艳歌”集〈玉台新咏〉与〈古诗为焦仲卿妻作〉》）。但大致说来，我国的叙事诗远不如抒情诗发达。

作为中国文学从自发走向自觉的过渡阶段，汉代虽然对于文学的性质还没有明确的认识，甚至还没有像后来那样的文学的概念，但已经把其文学性最强的两个门类——诗、赋——看作同样性质的东西。在西汉后期的目录书《七略》中，就把诗赋作为一个独立的门类①。当然，在作这样的分类时，还强调了诗赋的“风谕之义”（见《汉书・艺文志》），但在实际上，人们对赋的“辨丽可喜”、“虞说（娱悦）耳目”的作用也已开始重视，比作“女工”的“绮縠”（见《汉书・王褒传》引汉宣帝语），这已与后来曹丕在《典论・论文》中所说的“诗赋欲丽”有其相通之处，但距离仍然很大，详见第三编《概说》的相关部分。

① 《七略》已佚，但《汉书・艺文志》本于《七略》，从中可看到《七略》的分类情况。

第一章　秦与西汉的辞赋

第一节　秦代的辞赋

在秦王朝统治时期，曾产生过若干赋篇。据《汉书·艺文志》载：保存至西汉末的，尚有"《秦时杂赋》九篇"，惜今已亡佚。另有出现于秦统一天下前夕的《吕氏春秋》和李斯《谏逐客书》，其性质均非严格意义上的文学。但《楚辞》中的《大招》实出于秦末。

王逸《楚辞章句》的《大招序》说："《大招》者，屈原之所作也，或曰景差，疑不能明也。"而《大招》中有"青色直眉"语，此"青色"实指黑色。游国恩氏《楚辞概论》引《礼记·礼器》郑玄注，指出称黑为"青"实始于秦末。所以它不可能是秦末以前的作品。

《大招》的主要内容为招魂。据篇中"魂魄归徕，闲以静只。自恣荆楚，安以定只"之语，知此篇是要把魂魄招回楚国。篇中又说："名声若日，照四海只。德誉配天，万民理只。北至幽陵，南交阯只。西薄羊肠，东穷海只。魂乎归徕，尚贤士只。"从上下文来看，此处的"魂乎归徕"以上诸句只能是写楚国的情况。而且，这几句若是用典，就不应说"西薄羊肠"①。不过，除了秦末的楚以外，春秋战国时期的楚国疆域和汉代的楚的疆域从未达到过这样的程度。倘是指项羽为"西楚霸王"时事，则属于项羽直接统治的楚的疆域也无如此之广；若把接受其号令的诸侯国也算在一起，其西方又远逾羊肠。

据《史记·项羽本纪》载：在陈涉败亡后，项梁立战国时楚怀王之孙心为

① 《大招》中的幽陵，即幽州、幽都。先秦古籍说到尧的疆域的，有《墨子·节用》、《尸子》（《荀子·王霸》杨倞注引）、《韩非子·十过》等，其东、南、北三方都与《大招》所述相当，但西方则为日入之处而非羊肠。倘要通过用典来赞美当时楚国已可与尧媲美，就不当说"西薄羊肠"。又，羊肠指羊肠山，在今山西省境内；所谓"西薄羊肠"，并非说西方只到羊肠山，而是说羊肠以南、以北的地区凡不逾越幽都、交阯的都属于其疆域。

楚怀王，其国号即为楚。当时已有许多反秦的侯王，这位后起的楚怀王至少在名义上成了他们的共主；他们对他"北面事之"（见《史记·高祖本纪》）。因这些对他"北面事之"的侯王，其势力范围在秦末已到达交阯等地，所以，《大招》中的"南至交阯……"等语对它是完全合适的①。

由此言之，《大招》之作当在秦代末年怀王即位之后军事进展较为顺利，但兵锋尚未越过羊肠（及其迤南地区）而西之时。篇中所述魂魄归来之后的种种享受、待遇，都只适合于王者，其所招之魂当是楚的先王。当时楚的先王中影响最大的为楚怀王②，故所招当即为怀王之魂；作者则当为楚人。篇中在说到新建的楚国的美政时，特地指出"发政献行，禁苛暴只"，则正道出了苦于秦的暴政的人民的心声。

至其篇名，应是"盛大的招魂"之意。当时楚国重建，形势很好，作者觉得对怀王有举行盛大的招魂的必要（也很可能当时确有盛大的招魂仪式），故以《大招》名篇。

这篇作品的艺术成就，首先在于继承并发展了象征性的景色描写。在分析《山鬼》时，我们曾经指出：《山鬼》已把景色描写与人的心境相结合，当人心情愉快时，作品中的景色就显得美丽；感到绝望时，景色就变得可怖。而在《大招》中，则进一步将自然景色与社会形势相结合。作品一开始就说："青春受谢，白日昭只。春气奋发，万物遽只。冥凌浃行，魂无逃只。魂魄归徕，无远遥只。"意为春天代替了冬天，日光明亮，春气奋发，万物迅快地生长，黑暗、寒冷均已退走，魂魄不用再奔逃了③。在对自然景色的描写中，充满了奋发鼓舞之情。而尤其值得注意的，是"魂无逃只"一句。从《大招》所写来看，其所以要招魂，是恐魂不知归来或不愿归来；并非因魂在奔逃。《大招》通篇都没有出现过这样的意思。作者在此处写这一句，当是因在他想像中，楚既已被秦所灭，怀

---

① 据《史记·项羽本纪》及《陈涉世家》载：在项羽分封诸王时，因鄱君吴芮"率百越佐诸侯，又从入关"，封之为衡山王；是吴芮和百越都站在反秦诸侯的一边。百越之地甚广，则说"南至交阯"不为无据。在陈涉尚未失败时，韩广已为燕王，在陈涉失败后，其将臧荼从楚救赵，当出于他的派遣，是燕确为对怀王"北面事之"的诸侯之一，则"北幽陵"之说也信而有征。项梁立楚怀王后，项氏于秦亡以前在表面上还是臣服于怀王的；而吴、越本是项氏的根据地，因而说"东穷海"也没有问题。至于西方，当时秦的军力还相当强。在陈涉未败时，其军锋一度至于荥阳、武关，那已在羊肠山西南了，但陈涉失败后，反秦军西进的，或败亡，或东撤，也有降秦的，在怀王即位之初及其后的相当一段时期内，反秦军的力量确实不能越过羊肠山（及羊肠迤南地区）而西，所以，说"西薄羊肠"也正符合实际。

② 其孙心立为楚王之后仍称楚怀王，就足以说明这一点。

③ 《楚辞章句》释冥为玄冥，说此两句的意思是："玄冥之神，遍行凌驰于天地之间，收其阴气，闭而藏之，故魂不可以逃。"今不取。因玄冥为掌管冬日之神；掌管春日之神为句芒（均见《礼记·月令》）。其时既已为春天，句芒用事，玄冥早应退避，不当再"遍行凌驰于天地之间"。

王鬼魂自也受到迫害，不得不四处躲逃。现在楚国重建，形势大好，怀王之魂已不必再如此。所以，此处的写景，实象征着当时的政治形势。这不仅意味着象征手法在文学创作中的进一步运用，而且其所写景色与其所要象征的内涵配合甚密，这同时也显示出了作者在这方面的造诣。

其次，是描写的细腻。作者在写作之前，可能已读过《招魂》，是以其描写尽量避免与《招魂》重复。以写美人来说，《招魂》着重写目；如“蛾眉曼睩，目腾光些。靡颜腻理，遗视矊些。”“娭光眇视，目曾波些。”《大招》则着重写口、齿、颊部，如“朱唇皓齿，嫭以姱只。”“靥辅奇牙，宜笑嗎只。”这些均为《招魂》所未涉及。有时也写到眉目，如“嫮目宜笑，蛾眉曼只。”“曾颊倚耳，曲眉规只。”着眼点也显与《招魂》不同；前者写笑容使眼睛、眉毛更美①，隐含着口颊与眉目的配合，后者更将颊、耳、眉作为整体来看待。从这些地方都可察知《大招》作者观察、描写的细腻。

若从文学发展的角度来看，《大招》在结构上也有值得重视之处。它在用较长篇幅写了宫室、饮食、女乐之美以后，又大写政事之美，并一再说“魂乎归徕，赏罚当只”，“魂乎归徕，尚贤士只”，“魂乎徕归，国家为只”，“魂乎徕归，尚三王只”。这就使作品不是一味宣扬生活的豪华，而且提出了奋斗的目标，其中如“孤寡存”、“禁苛暴”、“诛讥罢”之类固然符合当时人民的愿望，而作品的这种结构方式，也称得上是汉代大赋在篇末进行讽谏的先声。不过汉末大赋的曲终奏雅与其铺陈豪侈不能成为有机的统一体，《大招》则两者结合较好，比西汉的这类大赋自然多了。

《大招》中还有一点值得注意的，那就是其中的“二八接舞，投诗赋只。叩钟调磬，娱人乱只”之句。据此，可知当时已经有“诗赋”之称，所以《七略》列《诗赋略》一类，实非刘向、刘歆的独出心裁，而是因这一名称已有长期流传的历史。同时，当时的“赋”既可合乐，当仍是“楚辞”一类的作品，而非荀子《赋篇》一类；所以，屈、宋之作是否在汉代以前已被称为“赋”，实是一个值得研究的问题。

第二节 西汉前期至中期的辞赋

这时期的辞赋，包括楚辞体的作品和赋两类。赋主要是抒情小赋、体物大

---

① 眼睛不会增加笑容的美，但笑时面部肌肉的牵动，却会影响眼睛的美观，是以“嫮目宜笑”是说笑容不但不会损害眼睛的美，且能使之增加。

赋，还有叙事赋。抒情小赋的体制基本上与楚辞体一样，从汉代人把楚辞中屈原、宋玉的作品称为赋这一点来看，他们也并没以为抒情小赋与楚辞体的作品有什么区别。体物大赋则是对物的摹写，在体制上是一种新的创造。它不仅从楚辞和战国时期的赋篇中吸取营养，而且跟散文中的夸张成分也有关系。叙事赋产生于何时现在还很难说，但是最晚在西汉的中期已经出现。它不仅对后来的叙事赋（例如曹植的《洛神赋》）产生影响，而且还影响到后来的民间俗赋，更由民间俗赋影响到再后的“说话”。所以辞赋是汉代文学最有成就的组成部分之一，而汉赋的最辉煌的时期也就是西汉的前期与中期。

一、抒情辞赋

现存汉代最早的抒情赋是贾谊的《吊屈原赋》。贾谊（前200—前168），洛阳（今属河南）人，二十二岁时就受汉文帝的赏识，曾任太中大夫，很受文帝信任。他就当时的重大政治事件提出了不少改革的意见，大概说来，这些意见都是有助于中央集权的政治体制的巩固与加强的。但是，朝中的不少大臣对他不满，后来他就被任命为长沙王太傅，离开了中央。这可以看作是政治上的一种贬谪，因此他心里很悲哀。在赴任途中，经过湘水，他写了《吊屈原赋》。虽然是哀悼屈原的作品，但实际上也反映了自己失志的悲愤。既对屈原的遭遇表示同情，也对当时现实的混浊表示愤慨。虽然这样的主题在屈原的作品中已经一再出现，而且贾谊的感情也不如屈原强烈，但是，作品中的重沓的比喻却是屈原作品所没有的：

> 鸾凤伏窜兮，鸱枭翱翔；阘茸尊显兮，谗谀得志。贤圣逆曳兮，方正倒植。世谓随夷为溷兮，谓跖跻为廉。莫邪为钝兮，铅刀为铦。于嗟默默，生之无故兮！斡弃周鼎，宝康瓠兮。腾驾罢牛，骖蹇驴兮。骥垂两耳，服盐车兮。章甫荐履，渐不可久兮。

除了“于嗟默默”两句以外，这里所写的是一连串的黑白颠倒的现象。以比兴的手法写现实中的美丑倒置，虽始于屈原的作品，但在楚辞中从没有用这样多的比喻来说明同一个情况的，这已开汉代大赋排比铺陈的先声。

到了长沙以后，贾谊又写了《鵩鸟赋》。有一天，鵩鸟飞入了贾谊的居室，相传鵩鸟是不祥之鸟，它的进入意味着贾谊即将有大的灾祸，所以他写这篇赋以宽慰自己。赋中虽以道家的思想来说明对吉凶祸福不必为意，但实际上是对吉凶多变、祸福无常的深沉的感叹，在貌似说理的文辞中隐伏着无法把握自己命运的悲哀。所以这仍是抒情的小赋。以下的一段就很可以见出它的

特色：

> 祸兮福所倚，福兮祸所伏；忧喜聚门兮，吉凶同域。彼吴强大兮，夫差以败；越栖会稽兮，句践霸世。斯游遂成兮，卒被五刑；傅说胥靡兮，乃相武丁。夫祸之与福兮，何异纠纆；命不可说兮，孰知其极。

这一段里，除了显示出它的抒情特色以外，也带有铺陈排比的色彩，但不如上引《吊屈原赋》那样的突出。

贾谊的遭遇，与屈原在被楚怀王疏远时的处境有类似之处，但他的上述作品中不但没有屈原的抗争精神，而且也没有宋玉那样的“自怜”。这说明了文学史上的屈宋时代已经结束，也显示了中世文学有异于上古文学的特色。

在汉武帝时代，较突出的抒情辞赋有司马相如的《长门赋》、司马迁的《悲士不遇赋》等。署为汉武帝作的《秋风辞》在这里也应附带提及。

司马相如（？—前118），字长卿，蜀郡成都（今属四川）人。他在景帝时曾任武骑常侍，不得意，遂离开朝廷而到梁国，游于梁孝王门下。他与西汉另一著名辞赋家枚乘相识也即在此时。梁孝王死后他返回蜀郡。后因汉武帝很喜欢他的《子虚赋》，又把他召到长安，在中央政府任职。曾奉命出使西南。但汉武帝基本上把他作为文学侍从之臣。他是汉代最有名的辞赋作家，其作品流传至今的有《子虚赋》、《上林赋》、《大人赋》、《长门赋》、《美人赋》、《哀二世赋》六篇。其中《美人赋》最早见于《艺文类聚》，《文选》不收。且其所述与见于《文选》的宋玉《登徒子好色赋》颇有类似之处，因袭之迹甚显。而即使《登徒子好色赋》确实出于宋玉，司马相如似亦不至如此公然剽取，故学者多以为是后人假托之作。至于《长门赋》，最早见于《文选》。《文选》所收，篇前有一简短说明，大致谓：汉武帝陈皇后贬居长门宫，因而送司马相如黄金百斤，司马相如为作此赋以后，陈皇后重新得到亲幸。因陈皇后并无重得亲幸之事，所以后来也有人怀疑此赋亦非司马相如所作。但此一说明当为后人所加①，不应因其中有一些不符合事实的记载而怀疑此赋不出于司马相如之手。其实，陈皇后既已被废居长门，就不敢再与外人交通，所以，说此赋是司马相如应陈皇后的请求而作，根本就不可信。但此赋仍当是司马相如所作。《汉书·艺文志》有“《司马相如赋》二十九篇”，至萧统编《文选》时即使已亡佚一部分，必然还有不

---

① 此段说明的原文为：“孝武皇帝陈皇后时得幸，颇妒，别在长门宫，愁闷悲思。闻蜀郡成都司马相如天下工为文，奉黄金百斤为相如、文君取酒，因于解悲愁之辞。而相如为文以悟主上，皇后复得幸。”孝武皇帝是武帝死后的谥号，非司马相如所能知。“闻蜀郡成都司马相如”云云也显为第三者的叙述语气。此段说明的作者若要将它假托为出于司马相如之手，就不可能公然用孝武皇帝这样的称号，更不应用第三者的叙述语气。所以，此段说明显为别人（而且是汉武帝死后的人）所加，而且也并未假托为辞赋作者的手笔。

少保留下来，萧统当据此等文献辑录，自当有一定的可靠性。另据台湾简宗梧教授《〈长门赋〉辨证》所考，《长门赋》以“襜”、“闻”为韵，此两字韵部不同，很少通押，但王褒《四子讲德论》、扬雄《太玄》中却有此类现象[1]，可知这种押韵方法符合西汉蜀郡人的习惯（王、扬均蜀人），也可证明《长门赋》作者应为司马相如。

此赋叙一废居长门宫的女子的愁思悲苦，开头的四句是以第三者的身份叙说的。第五句为“言我朝往而暮来兮”，改用“我”字，以下直到篇末，用的都是第一人称。所以此赋在我国文学史上有两大重要意义：第一，它是我国代言体的抒情作品的开端。代言体的文学作品在我国文学史上有很大的贡献，唐诗中就有很多代妇女抒情的名篇，例如李白的《长干行》、《春思》等[2]。而且，从某种意义来说，杂剧和传奇中的曲词，乃是代言体抒情诗词的传统的继续。第二，它是后来宫怨文学的开端。自六朝以还，我国的诗歌中出现过不少这一类的名篇。至于《长门赋》本身，其环境的渲染、感情的描写，也颇生动、细腻。例如：

> ……白鹤噭以哀号兮，孤雌跱于枯杨。日黄昏而望绝兮，怅独托于空堂。悬明月以自照兮，徂清夜于洞房。援雅琴以变调兮，奏愁思之不可长。案流徵以却转兮，声幼妙而复扬。贯历览其中操兮，意慷慨而自卬。左右悲而垂泪兮，涕流离而从横。

用凄厉的自然景色与“左右”的流涕以烘托其愁苦，用“日黄昏”四句写其孤独绝望，用音乐来间接表达其心情，三者交融，颇足感人。

不过，辞赋写到后来却让那女子自己承认错误，说是“揄长袂以自翳兮，数昔日之諐殃。无面目之可显兮，遂颓思而就床”。这却是儒家思想统治下的产物。因为，如只写女子的值得同情，而不写这种悲惨的遭遇是她自己的过失所造成，那不就意味着皇帝太冷酷了吗？这于“君君臣臣”之义何居？所以非有这样的一笔不可。

而这种承认错误的事情，不但在屈原、宋玉的赋里没有出现过，就是在贾谊的赋里也没有。这意味着汉代的辞赋进一步与屈、宋拉大了距离。当然，即使在汉武帝的时代，不想这样承认错误的人也有，司马迁就是如此。他的《悲士不遇赋》一开头就说：

---

① “襜”、“闻”在《广韵》中分属“盐”部和“真”部韵；在江有诰的古韵二十一部中分属“谈”部和“真”部韵。简宗梧教授查得《四子讲德论》以“陈、贤、廉”为韵，《太玄》以“渊、鉴”为韵，均以此两部韵通押。

② 为了节省篇幅，我们在下文涉及这类代言体的抒情诗时，不再说明其为代言体。

> 悲夫士生之不辰，愧顾影而独存。恒克己而复礼，惧志行之无闻。谅才韪而世戾，将逮死而长勤。虽有形而不彰，徒有能而不陈。何穷达之易惑，信美恶之难分。时悠悠而荡荡，将遂屈而不伸。

此赋的第三句虽然显示出他已受了儒家思想的影响，但他坚持自己的不遇是因时世乖戾（“世戾”），自己却没有错，这正是屈原的传统。在上引的这些句子里，也都充溢着愤懑。不过，司马迁由于受了腐刑，本已被抛到社会的正常轨道之外①，这跟他的时代的主流显然是违戾的。可惜《悲士不遇赋》没有完全保留下来——在《艺文类聚》中有此赋的引文，但已非全篇。至于司马迁的生平，我们将在下一章关于《史记》的部分具体介绍。

这时期的抒情赋还有一篇值得重视的，是《招隐士》。《楚辞章句·招隐士》篇首《序》说：“《招隐士》者，淮南小山之所作也。昔淮南王安，博雅好古，招怀天下俊伟之士。……各竭才智，著作篇章，分造辞赋，以类相从。故或称小山，或称大山，其义犹《诗》有《小雅》、《大雅》也。”据此，“淮南小山”并非人名，而是淮南王刘安（前179—前122）门客所造辞赋中的某一门类的名称，类似于《诗经》中的《小雅》；因其为集体创作，作者无考，故凡被收入《小山》中的，就通称为淮南小山作了。但《文选》收入此篇，称其为刘安作，不知何据。今从《楚辞章句》。

《楚辞章句·招隐士》篇首序又说：“小山之徒，闵伤屈原，又怪其文升天乘云，役使百神，似若仙者，虽身沉没，名德显闻，与隐处山泽无异；故作《招隐士》之赋，以章其志也。”但就作品来看，实找不出其中有表彰屈原之志或其他与屈原有关之处；把一个死了一百好几十年的人设想为隐士，招其出山，这种想法也颇为奇特。但无论所招的隐士是否为屈原，其人必为作者十分关心的人，篇中既极写其高洁，又深为其处境的危险而忧虑，感情深切。所写其人在山中的情况，当是一种象征手法，其人未必真是隐居山泽的人。

此赋一开始写山中景色，颇为优美：“桂树丛生兮山之幽，偃蹇连蜷兮枝相缭。山气巃嵸兮石嵯峨，溪谷崭岩兮水曾波。”但突然转为危苦：

> 猨狖群啸兮虎豹嗥，攀援桂枝兮聊淹留。王孙游兮不归，春草生兮萋萋。岁暮兮不自聊，蟪蛄鸣兮啾啾。坱兮轧，山曲岪，心淹留兮恫慌忽。罔兮沕，憭兮栗，虎豹穴，丛薄深林兮人上慄。……虎豹斗兮熊罴咆，禽兽骇兮亡其曹。王孙兮归来，山中兮不可以久留。

山中情况既甚可怖，其人内心亦极恐惧。看来他本是因山气巃嵸，桂树芬芳，

① 参见本编第二章第二节。

是以攀援桂枝而上，聊作淹留，不料竟陷入困境。——这当然只是一种象征手法，用以说明他意外地落入了这样的境地。

此赋的特色，在于将真实的感情与假想的景象相结合。赋中的景色，当然都出于想像，但却生动而亲切，并使读者也不免为这位隐士置身的环境深感危惧，从而生出“王孙兮归来，山中兮不可以久留”的感慨，那就是作者的感情已打动了读者。因为作者正是深深关心着“王孙”，才用象征的手法把他的处境写得如此危苦的。

这篇赋在写景色时尚有“嵚岑碕礒兮，碅磳磈硊，树轮相纠兮，林木茷骫”等句，这样的铺陈手法，而且集中使用同一偏旁的字，这不但为屈原、宋玉的作品所没有，在贾谊的赋中也不曾出现过，在体物大赋中则并不少见。所以，此篇也意味着汉代的抒情小赋已受到了大赋的影响。

最后，简单地谈一谈署为汉武帝所作的《秋风辞》。此篇最早见于《西京杂记》。该书为葛洪所撰，但却假托为汉代留存下来的旧籍；不过其中也可能确实保存着一部分汉代的资料。所以，这篇《秋风辞》既不能率尔断为伪作，却也不敢遽信为确出于汉武帝之手。但因其常被一些文学史著作所引用，故于此处也附带加以介绍。

《西京杂记》说《秋风辞》是汉武帝在汾河的楼船上所作。以前都把它视为文（按照以前的分类，辞赋都属于文），萧统编《文选》时，把它同陶渊明的《归去来辞》列为一类。后来也有把它视为诗的，逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》就把它作为诗来处理。考虑到它与楚辞体更为接近，似把它列入辞赋类较为合适。

> 秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归。兰有秀兮菊有芳，怀佳人兮不能忘。汎楼船兮济汾河，横中流兮扬素波，箫鼓鸣兮发棹歌。欢乐极兮哀情多，少壮几时兮奈老何？

前两句写秋天的景色，以及美好的时日已经逝去的淡淡的哀愁。三四两句由眼前的兰、菊而想到那像兰、菊一样美好高洁的佳人，但佳人已遥不可及，只在心底镌刻着她那永远无法磨灭的形象。下面的三句写景色的壮丽与音乐的美妙，似乎已从悲哀的情绪中脱出，但结以欢乐既尽，哀情转增，少壮无几，衰老将至，悒郁之怀，更不可遏；所以那三句实是欲抑故扬的手法。作品情调统一，结构完整。而尤其值得注意的，则是其所抒写的愁绪并非某种具体的事件所引起，而是人生的本然。人不可能永远跟亲爱的人在一起，不可能永远留住青春，更不可能永远处在欢乐之中而无愁苦。尽管人不会一直沉浸在这种人生的本然的悲哀之中，然而，它有时却会袭上心头。中国文学史上抒写这样的情绪的，《秋风辞》是第一篇。

二、《七发》与体物之赋

“体物”的“物”，既与“情”相对，又与“事”有区别，所以体物跟叙事不一样。“叙事”是叙述事件进展过程中各个环节的演变，体物的作品有时虽也牵涉到事件，但其重点不在叙述事件的过程，而在夸张过程中的种种具体的景象。关于此点，我们在下文介绍《子虚赋》时将作进一步的说明。在汉代以前，我国文学中还没有这样类型的作品，所以它在当时是一种新的创造。这类作品既具有一种宏大的气势，又体现出新的美感。其篇幅一般较长，故通称“体物大赋”；虽然也有不很长的，如王褒《洞箫赋》之类，但最能体现这类新体赋的特色和成就的还是规模宏大的赋。

说到体物大赋，现代一般认为以枚乘的《七发》为最早，但那恐怕是后人的看法。目前并无任何材料可以证明汉代人把它看作赋，而梁代人明确地说明它不属于赋。在刘勰《文心雕龙》的“杂文篇”里，把它列入杂文①。萧统编《文选》，既不把它列为“赋”，也不把它列为“骚”、“辞”，而把它另列一类，称为“七”。而萧统的这种分类法，实本于曹植。曹植作《七启》，文前小序说：“昔枚乘作《七发》，傅毅作《七激》，张衡作《七辩》，崔骃作《七依》，辞各美丽，余有慕之焉。遂作《七启》，并命王粲作焉。”可见曹植已把这些以“七”作标题的文章列为同类。值得注意的是，曹植在这里没有提及东方朔的《七谏》，由于《七谏》收入《楚辞章句》，曹植不可能没有看到过，而《七谏》是楚辞体，与《七发》等体制有别，这又可见曹植把这些作品列为一类，并不只是因为标题中有个“七”字，而确是因其体制相类。大致说来，这类作品的散文成分远多于体物大赋（具体说明见后），所以直到梁代还没有人把它看作赋。不过枚乘的《七发》已经出现了若干体物的特点，在某些部分吸取了楚辞的句法，从而与散文也已不一样，故可把它视为体物大赋的前驱。

枚乘（？—前140）字叔，淮阴（今属江苏）人。初仕于吴，后为梁孝王客。武帝即位后，征召他入京，其时乘已年老，死于途中。他是当时著名的赋家，《汉书·艺文志》著录“《枚乘赋》九篇”。但是从《文心雕龙·诠赋》来看，他的赋的代表作是《梁王菟园赋》。《文选》不收，《艺文类聚》所引已非全篇。其传世之作，以《七发》最为著名。

---

① 从《文心雕龙·杂文》来看，刘勰把《七发》与东方朔的《答客难》以及《连珠》都归属于杂文。可见他的所谓杂文是指一种按照当时的文体分类无类可归的作品，跟今天所说的杂文有所不同。

《七发》写楚太子有疾，吴客前往问候，并向太子指出，他的疾病是因在居室、衣服、饮食、声色等方面事奉过厚而引起的，不应以医药治疗，而应引导太子“变度易意”，才能痊愈。接着，吴客就以“七事”来打动太子。这“七事”中的前六件为音乐、饮食、车马、游观、田猎、观涛，都是生活上的享受。它们中有的对太子完全不起作用，有的则引起了太子的一定程度的兴趣，但最终治愈太子的却是“七事”中列于最末的“妙言要道”。从这儿可以看出，《七发》虽已有重精神的倾向，但并不否定物质生活的享受，所以，作品中说车马之乐时，太子为之动心，说田猎之乐时，太子就“有起色”，说观涛之乐有发蒙解惑的作用时，太子表示同意。

在说前面六件事时，枚乘用了铺陈、夸张的笔法，描摹具体生动，现引其说观涛的前面一部分如下：

>……将以八月之望，与诸侯远方交游兄弟，并往观涛乎广陵之曲江。至则未见涛之形也。徒观水力之所到，则卹然足以骇矣。观其所驾轶者、所擢拔者、所扬汩者、所温汾者、所涤汔者，虽有心略辞给，固未能缕形其所由然也。
>
>怳兮忽兮，聊兮慄兮，混汩汩兮。忽兮慌兮，俶兮傥兮，浩瀇瀁兮，慌旷旷兮。秉意乎南山，通望乎东海。虹洞兮苍天，极虑乎崖涘。流揽无穷，归神日母。汩乘流而下降兮，或不知其所止。或纷纭其流折兮，忽缪往而不来。临朱汜而远逝兮，中虚烦而益怠。莫离散而发曙兮，内存心而自持。
>
>于是澡概胸中，洒练五藏，澹澉手足，颒濯发齿，揄弃恬怠，输写淟浊，分决狐疑，发皇耳目。当是之时，虽有淹病滞疾，犹将伸伛起躄，发瞽披聋而观望之也。况直眇小烦懑，酲醲病酒之徒哉！故曰发蒙解惑，不足以言也。

在这三小段文字中，第一、第三小段都是散文，第二小段显然受了楚辞体的影响，但其中的“秉意乎南山，通望乎东海”、“流揽无穷，归神日母”之句，又是散文句式，所以在这一大段文字中，具有相当多的散文成分。当然，在散文句式中，又有骈偶、押韵的情况存在，这从第三小段中也可以看到。如其“澹澉”以下的六句，每两句均自相对偶，“浊”与“目”押韵。《七发》中散文句式的这种变化，是其与体物大赋中的若干句式相同之处。但是由总体来看，则《七发》与体物大赋的体制显然并不一样。

至于《七发》与以后的体物大赋相通点，则从上述的叙述和引文也可以看出：第一，《七发》的主要特点是对客观景象的夸张性的铺写和描摹，以烘托出

一种宏伟的气势，由此引起美感，以后的体物大赋走的也是这一条路子。第二，《七发》所说的前六件事，在后来的体物大赋中也成为主要的题材。第三，《七发》所说之事是虚构的，同时采取了问答体，后来的体物大赋也采取了虚构的主客问答体，虽然在问答的形式上有所不同（并不是像《七发》那样地在每一大段描写中都有主客问答）。第四，《七发》已显露出重精神的迹象，而在以后的体物大赋中更发展为在表面上重精神而否定物质的倾向。第五，《七发》的吸收楚辞体成分和具有若干骈偶、押韵句式的特点，为以后的体物大赋进一步发展而成为一种特殊的文体。至于就《七发》本身的渊源而言，除了铺陈的手法始于《诗经》、细腻的描绘（如上引的“汩乘流”诸句）和“兮”字句式源于《楚辞》外，更需要注意《庄子》和《战国策》——尤其是《庄子》——的影响；因其中已有许多对话和夸张的描写。但《战国策》中的对话即使出于虚构，从表面上看来似乎还是真实的历史记载，而在《庄子》中却出现了很多显属虚构的对话，例如《秋水》中河伯与北海若的对话、《知北游》中知与无为谓的对话等等。同时，《战国策》中的夸张描写偏于叙事，《庄子》中却已出现了一部分对于客观景象的夸张描写，例如《齐物论》中对于风的描写，《秋水》中对于海的描写。特别是《七发》中的“所驾轶者、所擢拔者”之类词语构造，即使不直接源于《庄子·齐物论》中的“似洼者，似污者。激者，謞者，叱者，吸者，叫者，譹者，宎者，咬者”等等，也应该是这一路散文传统的继续。所以《七发》是从《诗经》、《楚辞》和上述散文等多方面来取得营养的，从而作为其后继者的体物大赋同样是在此类交叉影响下的产物。当然，体物大赋还受了荀子《赋篇》的影响，至少以“赋”名篇当源于《荀子》。总之，没有先秦文学的长期发展，既不可能有《七发》，也不可能有体物大赋。

现在所能见到的枚乘《梁王菟园赋》虽非全篇，但可清楚看出它是描绘和赞美梁孝王所建菟园的宏丽的。最能从这样的作品中感到满足的读者，当然是建造了菟园的梁孝王。尽管该赋所写的园苑之美对其他的读者也有吸引力，但由于作品语言文字的奇奥（如“西山隑隑，卹焉隗隗，巷路娄移，崟岩嵜嵷，巍𩐜来焉”之类），必须具有高度文化素养的人才能欣赏。而当时的文化是掌握在统治阶级（特别是其上层和一般士大夫）的手里，所以这类作品首先是供统治阶级上层赏玩的。枚乘的后辈司马相如所走的也是这样的道路。

司马相如是汉代体物大赋的最重要的作家。他那使汉武帝非常赞赏的《子虚赋》原写于景帝时代，后来他又为汉武帝写了《子虚赋》的续篇。《文选》把续篇称为《上林赋》，但在《史记》、《汉书》中仍只是一篇，并无“上林”之称。不过，无论把它作为一篇还是两篇，现在所看到的《子虚赋》与景帝时代的《子虚赋》必然已有所不同。例如，在《子虚赋》的开头部分，有这样的记载：

> 楚使子虚使于齐，王悉发车骑，与使者出畋。畋罢，子虚过奼乌有先生、亡是公存焉。

这个"亡是公"是在"乌有先生"向子虚夸耀了一通齐国的"游戏之乐，苑囿之大"以后，起而反驳乌有先生，并进而夸耀天子的上林苑的。如果没有《子虚赋》的续篇，这位"亡是公"在作品中根本没有任何作用。而司马相如在景帝时期写《子虚赋》时，不可能想到他以后还要为汉武帝写《上林赋》，因而不可能在原来的《子虚赋》中安排一个这样毫无用处的人物。换言之，这一人物当是司马相如为汉武帝写《子虚赋》续篇时所加入的，因而我们现在所看到的《子虚赋》实际上已经是汉武帝时期的改本。

《子虚赋》所写，主要是楚王在云梦泽游猎的盛况。就其写游猎盛况的部分来说，大致可分为三大段加一个尾声。三大段的第一大段是写云梦的形势，第二大段是写楚王命令手下的勇士狩猎，第三大段是写楚王与美人一起狩猎。在这三大段中，第一大段比重最大，第三大段次之，第二大段最小。而且在第三大段中还用了相当的篇幅来写为楚王扶持车子的美人（也就是以后跟楚王一起打猎的）的情况：

> 于是郑女曼姬，被阿緆，揄纻缟，杂纤罗，垂雾縠，襞积褰绉，纡徐委曲，郁桡溪谷。衯衯裶裶，扬袘戌削，蜚襳垂髾，扶舆猗靡，翕呷萃蔡；下靡兰蕙，上拂羽盖；错翡翠之葳蕤，缪绕玉绥。眇眇忽忽，若神仙之仿佛。

如果把这一部分跟第一大段加在一起，那就超过了三大段总和的一半。楚王的游猎，是此赋的中心事件。但就这三大段的篇幅分配来看，其目的显然不是在于把这一事件叙述清楚，而是要尽量夸张这一事件中的值得炫耀的景观。从这里也就显出了体物与叙事的不同。再以上引的这段文字来看，不仅对美人的服饰，而且连"扶舆"行进时衣服的飘动、由此发出的声音都作了细致的描写，充分表现了楚王后宫的豪华，渲染出一种华丽的美。这也就是体物大赋在艺术上所追求的目标。

大致说来，体物大赋所借以吸引读者的，就是这种由巨大的人力、物力、财力所构成的景象中蕴含着的华丽、庄严、宏伟之类的美。而且，为了构成这样的美，有时还以幻想来补足。例如，在司马相如的《上林赋》中，为了夸耀植物之富，把一些并非上林苑所有的植物也铺叙进去了，所以晋灼说："此虽赋上林，博引异方珍奇，不系于一也。"（《文选》卷八《上林赋》注引）这也可见体物大赋在这方面是调动了不少手段的。它跟先秦时期的文学作品或者出于实用的目的，或者仅仅为了抒发自己的感情以得到心理上的平衡，已有明显的区别，因而成为我国文学从自发走向自觉的过渡阶段。当然，我们今天也许难以体

会体物大赋中的这种美，但这一方面是由于文字的隔阂，另一方面则是由于文学艺术的进步——我们今天对于这种多少显得有些笨重的美已经难以欣赏，但是，它在当时出现，却确实具有令人耳目一新的作用。

体物大赋虽出现于景帝时期，但其极盛则在武帝时期。当时不但赋家的人数、作品的篇数大为增加，而且作品的内容从某一方面看也更为宏大，这是把《上林赋》跟《子虚赋》比较一下就可以看到的。在《上林赋》中，崇山幽林、巨木芳草、珍果奇卉、鳞介禽兽、大川湍流、珍宝怪石、亭皋陂池、离宫别馆、层台洞房，汇为一个雄伟的整体。天子游猎处的车骑之盛，部属之众，搏兽之勇，馆舍之精；游猎结束后的酒宴之富，音乐之众多而美妙，靓女之妖冶妩媚，形成天地间的巨观。这一切都不是《子虚赋》的描述所可比拟的。

可惜的是，在《上林赋》中存在着一些不协调的声音。在赋的一开始，就有亡是公对《子虚赋》所铺陈的种种景观加以批评，说那是"以奢侈相胜，荒淫相越"。到了赋的结束，又有天子进行自我批评，说"此大奢侈"，将为后世带来不良的影响，于是改弦易辙，"游乎六艺之囿，驰骛乎仁义之涂"。就这样，作品所要显示的美，倒过来成了应该批判的东西。而在《子虚赋》里，就没有这样的现象。该赋的末尾，乌有先生虽对子虚加以嘲笑，但又夸称齐之富丽远超楚国，"吞若云梦者八九于其胸中，曾不蒂芥"。可见，他仍然把这些看作是值得骄傲的东西，因而不至造成《上林赋》那样强烈的不和谐感。而造成这种差别的原因，当在于汉武帝时代儒家的思想已统于一尊。

这并不意味着对统治阶级的奢侈生活不应该批判，而只意味着对统治阶级的奢侈生活的批判与体物大赋的那一种美的创造本来就是矛盾对立的。所以，从批判统治阶级的奢侈生活出发，本就不应该写那样的赋。司马相如的后继者、西汉另一位著名的大赋作家扬雄后来终于明白了这一点。在下一节中，我们将对扬雄作具体介绍。

西汉中期的体物大赋作家，除了司马相如以外，最值得注意的是王褒。褒（生卒年不详）字子渊，蜀资中（今四川资阳）人，汉宣帝时为谏议大夫。汉宣帝也喜欢辞赋，在宫廷里有许多文学侍从之臣。王褒是其中最突出的一个。其作品今存《洞箫赋》、《九怀》、《圣主得贤臣颂》、《四子讲德论》、《僮约》等。另有《责须髯奴辞》，但一说黄香作。《九怀》与其以前的东方朔《七谏》一样，都是悼念屈原的长篇骚体作品，其《僮约》留待下一章散文的部分介绍。

《洞箫赋》是我国历史上第一篇专写音乐的作品，从制箫所用的竹写起，一直写到乐声感动万物的作用。此赋的写作，显然受到枚乘《七发》中写音乐的一段的启发。该段写琴从"龙门之桐，高百尺而无枝"写起，与《洞箫赋》的一开头就写竹，显然不是偶然的巧合。但该段用十个句子来写"龙门之桐"周围的

自然环境，《洞箫赋》则大为扩充：

> 徒观其旁山侧兮，则岖嵚岿崎，倚嵚迤㠧，诚可悲乎其不安也。弥望傥莽，联延旷盪，又足乐乎其敞闲也……翔风萧萧而径其末兮，回江流川而溉其山。扬素波而挥连珠兮，声礚礚而澍渊；朝露清泠而陨其侧兮，玉液浸润而承其根。孤雌寡鹤，娱优乎其下兮，春禽群嬉，翱翔乎其颠。秋蜩不食，抱朴而长吟兮，玄猿悲啸，搜索乎其间。处幽隐而奥庰兮，密漠泊以獭猭。

如此地铺张扬厉，这又已是司马相如体物大赋的作风了。所以，在王褒此赋中，同时体现了枚乘和司马相如的传统。

不过司马相如的《子虚赋》、《上林赋》重在体物，没有什么抒情的成分，此赋的“翔风萧萧”以下诸句虽是写景，而景中含情。在体物赋中注入了抒情的成分，这却是此赋的创造。而为了抒情，此赋也就用了较多的骚体句法。

然而，此赋的最大创造，在于对乐声的描写：“状若捷武，超腾踰曳，迅漂巧兮。又似流波，泡溲泛㴋，趋巇道兮。哮呷呟唤，跻躐连绝，淈殄沌兮。搅搜㶎捎，逍遥踊跃，若坏颓兮。优游流离，踌躇稽诣，亦足耽兮。颓唐遂往，长辞远逝，漂不还兮。”意思是说：箫的声音像是“捷武”之人“超腾”空中，其动作迅速巧妙；又如“流波”汹涌，冲过险峻的道路；那宏大的声音，或上或下，似断似续，混杂不分；又如风吹竹木，声音渐渐远去，忽又转为巨响，像是把什么东西吹断折倒；及其声音和缓下来了，像是一个人在踌躇徘徊，那也是值得赏玩的；终于逐渐微细而消失，就像一个人去向远方不再回来。以这么多的比拟来形容乐声，这显示出丰富的想像力；由此开创，经过东汉马融《长笛赋》的继承发扬，再逐渐进展到唐代，就出现了白居易《琵琶行》中描绘琵琶声的那些名句。

正如司马相如在其体物大赋中加入讽谏的部分，此赋中也有不少地方打着儒家思想的烙印，例如“赖蒙圣化，从容中道，乐不淫兮”之类，从这里可以看到儒学对文学的浸润。然而此赋显然不是以崇儒颂圣为目的的，它所追求的，首先是艺术的美。这也就显示了汉代的文学逐渐向着魏晋文学自觉阶段演进的轨迹。

总之，王褒和司马相如都是在我国文学发展中起过重要作用的文学家，也都具有高度的艺术才能。刘勰《文心雕龙・才略》说：“自卿（司马长卿）、渊（王子渊）以前，多俊才而不课学；雄（扬雄）、向（刘向）以后，颇引书以助文。此取与之大际，其分不可乱者也。”他们在创作中所依恃的，都是自己的“俊才”。

尤其需要注意的是：到了西汉中期的汉宣帝时，汉赋仍保持着繁荣的态势。据《汉书・艺文志》的记载，在西汉末期还保存着的西汉前期与中期的赋

就有四十余家，五百多篇。除了上面述及的以外，辞赋作家还有庄忌、吾丘寿王、枚皋、庄匆奇、严助、朱买臣等。而正是在辞赋创作繁荣的基础上，人们才开始认识了辞赋——主要是体物大赋——的"辩丽可喜。辟如女工有绮縠"、"虞说（娱悦）耳目"的美学特征，尽管同时也强调了它的"仁义风谕、鸟兽草木多闻之观"①的非美学功能，但由此可见文学中的一个门类已把美的追求作为自己所应承担的任务之一，也即意味着我国的文学已从自发阶段进入了由自发向自觉转化的过渡期。

三、叙事赋

西汉的叙事赋，主要有署名为宋玉作的《神女赋》以及十余年前出土的《神乌傅（赋）》。《神女赋》是《高唐赋》的续篇。

署为宋玉作的《高唐赋》、《神女赋》，经后人考证，并非宋玉所作，所以现在一般的文学史著作都很少提及。但是，它出于西汉当无疑问。东汉前期傅毅所作的《舞赋》，托名为宋玉所作，其叙谓："楚襄王既游云梦，使宋玉赋高唐之事……"可见在傅毅以前已有托名宋玉的《高唐赋》行世。而且，该赋显然行世已久，为文人所熟知，否则，傅毅没头没脑地说一句这样的话，将使人不知所云。《汉书·艺文志》曾著录"《宋玉赋》十六篇"。可知西汉时宋玉赋传世者甚多，此《高唐赋》当也在《宋玉赋》十六篇中，世所诵习，是以傅毅赋以此发端，不必担心别人不理解。又，《汉书·艺文志》本于刘歆《七略》，而《七略》中所著录的书均为西汉中央政府的藏书。《汉书·艺文志》说："至成帝时，以书颇散亡，使谒者陈农求遗书于天下。诏光禄大夫刘向校经传、诸子、诗赋……每一书已，向辄条其篇目，撮其指意，录而奏之。会向卒，哀帝复使向子侍中奉车都尉歆卒父业。歆于是总群书而奏其《七略》……"由此可见，《七略》所著录的书，最晚是汉成帝时从民间收集来的。《宋玉赋》十六篇应在成帝以前均已流行，而不可能是陈农录求遗书时有人临时伪造。因为这些赋都有较高的艺术水平，若作于当时，作者不以自己的名义进赋以求得好处②，却冒充为宋玉的赋

---

① 《汉书·王褒传》载汉宣帝对辞赋的评价说："'不有博奕者乎？为之犹贤乎已。'辞赋大者与古诗同义，小者辩丽可喜。辟如女工有绮縠，音乐有郑、卫，今世俗犹皆以此虞说耳目，辞赋比之尚有仁义风谕、鸟兽草木多闻之观，贤于倡优博奕远矣。"从这里很可看出统治阶级上层对辞赋的态度。由于体物大赋首先是为统治阶级上层服务的，有些大赋作家即使以前没有意识到这一点，在汉宣帝指出后，也必然要从事美的追求了。

② 当时善于作赋的人，不但可以获得名声，还有可能得到实际的好处。例如司马相如就因赋写得好，而被汉武帝召到京城里去做官；扬雄也因赋写得好，而被人推荐给汉成帝。

献上去干什么呢？所以此赋原本当与傅毅的《舞赋》一样，虽假托为宋玉，但仍署作者的真实姓名；只是在流传过程中作者的真实姓名佚去，遂被误以为宋玉之作而收入了《宋玉赋》中。但从其开始传播到佚去作者姓名，其过程必较漫长，否则作者与其亲友或其后辈尚存于世，可以出来说明，不致以讹传讹而误为宋玉自作。由此言之，此赋即使是陈农访求遗书时收入朝廷的，至迟也当为西汉中期之作。同时，《高唐赋》、《神女赋》两赋在内容上本相连属。在《高唐赋》中，宋玉对楚襄王言怀王于高唐会神女之事，其结尾云："盖发蒙，往自会。"这儿的"往自会"是说楚襄王去的话，自然能与神女相会，已引出襄王会神女之事。而《高唐赋》对此并未触及，自当另有一赋专言此事。故《神女赋》当与《高唐赋》出于一人。《高唐赋》既为西汉中叶以前的作品，《神女赋》的时代当与之相同。

《神乌傅(赋)》在古籍中不见著录，一九九三年在江苏东海县尹湾汉墓中出土了《神乌傅(赋)》竹简，始为世人所知。一九九六年第八期《文物》上发表了此简释文。一九九七年第一期《文物》又发表了裘锡圭教授的《神乌赋初探》，除探讨此赋在文学史上的意义外，并对释文作了补正，又对原文作了注释(下面引用此赋主要据裘锡圭教授所释)。至于此赋的写作年代，由于墓主是在汉成帝元延三年(前10)下葬的，其下限自不可能迟于此年，又，《神乌傅》的"傅"自即赋字。把"傅"字作"赋"字来使用，且见于标题，就目前所知，除此篇及同时为墓主殉葬的《列女傅》外，只有刘安的《离骚傅》，见《汉书·淮南王传》[1]。这当然不是班固改"赋"作"傅"，而是刘安原作本用此字。可见，在刘安的时期，"赋"与"傅"在作为标题时也可通用。但既然如此，这样使用的就不可能只有刘安一人，那为什么在《汉书》里说到别人的赋都用"赋"字，唯独于刘安所作仍用"傅"字呢？推想起来，当是后来于诗赋的赋通用"赋"字，不再使用"傅"字了，所以，刘安同时期或其稍后的作家所写的赋，其标题原用"傅"字的，在传抄过程中都改作"赋"了，而刘安的《离骚傅》因后来不流行[2]，后人未加以传抄，是以标题中的"傅"字一直没有改动。班固为他作传时，也就不再特地改"傅"为"赋"。而《神乌傅》仍用"傅"字，则竹简的书写年代和赋的写作时间都应较早，似不至迟于西汉中期。换言之，它与《高唐赋》、《神女赋》都应出于西汉中期或以前。

《高唐赋》写宋玉与楚襄王游云梦之时，宋玉向楚襄王说了楚怀王在高唐

---

① 今本《汉书》"《离骚傅》"作"《离骚传》"，王念孙《读书杂志》说"传"为"傅"的误字。以后的学者，一部分赞成王念孙的看法，一部分不同意。但是《神乌傅(赋)》出土后，学术界一般同意王念孙的意见。

② 刘安此赋不但无全文流传，而且在唐代的类书中也从不见引用。

梦见神女的事，接着为他描绘了高唐的情况。其说怀王梦神女之事的部分，属于叙事；描写高唐情况的部分，属于体物。而在此赋中，叙事的部分很简短，只有这样的一段记载：

昔者先王尝游高唐，怠而昼寝，梦见一妇人，曰："妾巫山之女也，为高唐之客。闻君游高唐，愿荐枕席。"王因幸之。去而辞曰："妾在巫山之阳，高丘之岨，旦为朝云，暮为行雨。朝朝暮暮，阳台之下。"旦朝视之如言。故为立庙，号曰"朝云"。

记载虽简单，却颇有诗意。但若与其体物的部分相较，则后者的细腻远非前者所及：

……纤条悲鸣，声似竽籁。清浊相和，五变四会。感心动耳，回肠伤气。孤子寡妇，寒心酸鼻。长吏隳官，贤士失志。愁思无已，叹息垂泪。

光是写风吹树枝的声音，就如此大肆铺陈，足见此赋乃是以体物为主。然而，《神女赋》就变而为以叙事为主。从《高唐赋》与《神女赋》的这种变化中，也可以理解叙事赋实是由体物赋滋生而成。

《神女赋》写楚襄王在宋玉为他描绘高唐情况的当夜，就梦见与神女相遇。赋中一部分是刻画神女的状貌的，仍属于体物性质。而更多的部分则叙述神女与襄王会见的过程及其感情上的变化，属于叙事性质。

……望余帷而延视兮，若流波之将澜。奋长袖以正衽兮，立踯躅而不安。澹清静其愔嫕兮，性沉详而不烦。时容与以微动兮，志未可乎得原。意似近而既远兮，若将来而复旋。

褰余帱而请御兮，愿尽心之惓惓；怀贞亮之絜清兮，卒与我乎相难。陈嘉辞而云对兮，吐芬芳其若兰。精交接以来往兮，心凯康以乐欢。神独亨而未结兮，魂茕茕以无端。含然诺其不分兮，喟扬音而哀叹。頩薄怒以自持兮，曾不可乎犯干。

于是摇珮饰，鸣玉鸾；整衣服，敛容颜；顾女师，命太傅。欢情未接，将辞而去；迁延引身，不可亲附。似逝未行，中若相首，目略微眄，精彩相授。志态横出，不可胜记。

意离未绝，神心怖覆；礼不遑讫，辞不及究；愿假须臾，神女称遽。徊肠伤气，颠倒失据。闇然而冥，忽不知处。情独私怀，谁者可语。惆怅垂涕，求之至曙。

第一段是说：神女望着我的帷帐，眼波流动。轻展长袖，用手拉平衣襟；不安地站了一会，然后宁静下来。有时缓慢地动一下，又自我克制而不再

行动①。她的内心好像要接近我，又像是要远离我；好像是要到我这儿来了，却又回转过去。第二段是说：她终于拉开我的帷帐准备与我欢好了，但她的贞洁之怀又使她终难于与我结合。她用美丽的言辞与我对答，吐气芬芳，犹如兰花。我们的精神相互沟通，心里平安喜乐。但是，我由于只是精神感到愉悦，而未能交好，我的灵魂却无端地感到孤独起来。她虽似含有许诺之意而终不分明表露，于是，我长长地叹息。这使她显出薄怒之色，神态矜持，不可侵犯。第三段说：于是她整一整佩饰，玉佩振动而发出鸾鸣一样的声音；又理一理衣服，容饰庄重，向女师和太傅发出返回的命令。未能交好，却将永别；她恋恋不舍地站起来，不容许我对她有亲昵的动作。她像是要去了，却还没有动身，其间对我似看未看，目光略偏，眼中的精彩却朝我倾注。她神志超妙，记不胜记。第四段说：正在这心里想要离开却还未绝然而去的时候，神女突然害怕自己会改变心意，来不及行完辞别之礼，话也尚未说完，她就急遽而去，尽管我希望她能稍留片刻。她走了以后，就只留下我回肠伤气，神魂颠倒，无依无靠。我从梦里醒来，眼前一片黑暗，神女不知何处去了。我的这种孤独的情怀，可以向谁诉说呢？我惆怅流泪，寻求她直到天亮。

综合此四段来看，其过程的叙述，感情的描绘，实在非常细腻。特别是在西汉时代，能有这样的叙事作品，是很值得重视的。当然，由于其所使用的是楚辞体，不是散文，在叙述时难免稍有跳跃。尽管如此，从中仍可看出相当强的叙事能力。同时，作为一篇虚构的作品，这里还包含着较强的想像力与创造力。

《神乌傅》用拟人化的方式写一对乌鸦夫妇的故事。大致是：乌鸦夫妇筑巢于府官园中，为了安全，它们想在筑巢的树的周围插上有刺的棘。但是，它们准备好的材料被别的鸟盗走了。雌乌要它归还，却被它所伤，而且伤得很厉害。在雌乌临死之前，雄乌很悲痛，想跟它一起死，但被雌乌劝阻了。最后，雌乌死去，雄乌悲愤交集，“遂弃故处，高翔而去”。

此赋以四言为主。虽名为赋且押韵，但所用的仍是散文的叙述方式，力图把过程交代清楚，而没有跳跃式的省略。例如写雌乌与盗鸟搏斗受伤而被捆缚起来，又逃回故处的情况说：

> 贼□捕取，系之于柱(?)，幸得免去，至其故处。绝系有余，纨树欋棟。自解不能，卒上傅之。不□他拱(?)，缚之愈固。

这段是说雌乌被盗鸟捆在柱上，幸而被它挣断绳子，逃回故处。但是，它身上

① 此就“志未可乎得原”而说。李善释“原”为“本”，似未确。此“原”字当释“再”。此句是说，她的意志不容许她有再进一步的动作。

的残余的绳子缠绕到了树上，使它行动不能自由。它不能自己解开，终于被高挂树上，紧贴着树身①。雌乌没有其他的办法，身上的束缚越来越牢固②。至其原文，虽有个别地方的叙述略显含混，但读者只要稍想一想就能清楚（例如，"绝系有余"句中的"绝系"，初读时也许不知其何所指，但略一思索，就可理解是雌乌被"系之于柱〔?〕"时被它所挣断的"系"，同时也就能进而明白其"幸得免去"是雌乌挣断了捆缚它的绳子的缘故）。所以，其对过程的交代，就总体来说是脉络分明的。

而且，此赋还有很值得注意的三点：其一，多运用"人物"的话语。全文约六百六十字，使用对话和独白共八处，达二百数十字，超过全篇字数的三分之一。且多能符合其当时的处境，也有一定的感情色彩。如雌乌劝阻雄乌同死时所说："死生有期，各不同时。今虽随我，将何益哉？见危授命，妾志所待（持）。以死伤生，圣人禁之。疾行去矣，更索贤妇。毋听后母，愁苦孤子。"既说明了道理，又流露出对丈夫和子女的关心、爱护，而"疾行去矣"③一句包含着深深的悲痛和无奈。一般说来，运用人物话语的数量与质量是考察一篇叙事性文学作品水平的重要条件之一。其二，此赋已较重视感情的描写。除了用话语来表现以外，还有直接的刻画。如在雌乌死掉以后，"其雄大哀，倠(?)躅非回（徘徊）。尚羊（倘徉）其旁，涕泣从（纵）横。长炊（叹）泰（太）息，忧悗（懑）嘑（唬）呼，毋所告愬（诉）：'盗反得免，亡乌被患！'遂弃故处，高翔而去。"既写了它的"大哀"，以及由此引起的一连串动作，又写了它的感情的内涵。"盗反"两句，实是它内心的绝叫。最后它的弃去故居，则是因其悲痛已极，不忍再见到妻子死亡的这个所在。此类描写，都能显示雄乌的悲愤。也还有把感情与话语结合起来写的，如写雄乌看到雌乌被缠缚在树上不能解脱的情况："其雄惕而惊，扶翼申（伸）颈，比(?)天而鸣：'苍天苍天！视颇（彼）不仁。方生产之时，何与其□?'顾谓其雌，曰：'命也夫！吉凶浮泭，䫀（愿）与女（汝）俱。'"此段写雄乌由惊慌到悲痛到痛不欲生的感情演变，层次颇为分明。其三，此赋已相当重视神态的描画。在写话语时，多伴以神态。如雌乌在发现材料被盗，要对方归还时，是"□□发忿，追而呼之"；盗鸟对此反唇相讥，是"盗鸟不服，反怒作色"；在遭到雌乌的反驳后，盗鸟又"喷（溃）然怒曰"；然后雌乌"沸（怫）然

① "纨"，疑当读为"缳"。"欋楝"，当是行动不能自由之义。"上"，高。"傅"，附着。"之"，这里指树。"卒上傅之"就是终于高高地紧贴在树上的意思。

② "不□他拱(?)"，裘锡圭先生认为"他"字下的这个字是否为"拱"，很有问题。由于此句只有四字，且有两个字的原文不清楚，所以其意义很难弄明白。根据清楚的这两个字来猜测，大概是"没有其他办法"的意思。

③ 此句意为："我很快就要离开你了。"

而大怒，张曰（目）阳（扬）麋（眉），喷（奋?）翼申（伸）颈……"至其写雌乌与雄乌的最后一段对话，更将神态夹于话语之间：

雌曰："佐子佐子！"涕泣侯（疾）下："何□亘家（?）……"

这在我国古代文学作品中，是非常少见的。在"五四"新文学的作品中，则较常见了。

综上所述，可知此赋不但纯出虚构，且在叙事上已有相当高的水平。它的语言通俗，属于通俗文学的范畴。这也反映了汉代通俗文学的成就。

此赋的发现在我国文学史上具有重要意义，它有力地说明了汉代通俗文学与后代通俗文学之间的紧密联系。例如，唐代也是通俗文学发达的时代，其中最为重要的是俗赋和变文。随着《神乌傅》的发现，现在可以断言，唐代的俗赋实源自汉代的俗赋，从而对于俗赋与变文之间的关系，也就可以引起新的思考。

第三节　西汉后期的辞赋

在辞赋的创作上，西汉后期是体物大赋已不能保持原先的旺盛势头，而抒情小赋却有了新的发展趋势的时期。体物大赋的作家代表是扬雄，抒情小赋的作家代表则是班倢伃、刘歆与班彪。

扬雄（前53—后18）字子云，西蜀成都（今属四川）人。据《汉书·艺文志》记载，他有赋十二篇，今存《甘泉赋》、《河东赋》、《羽猎赋》、《长杨赋》、《反离骚》等，另有《解嘲》、《解难》、《剧秦美新》等。汉成帝时，有人向成帝推荐，说他的文章写得像司马相如，被拜为黄门侍郎。他写《甘泉赋》等大赋，就是为了向成帝进行讽谏。

在这些赋中，铺陈夸张最甚的是《羽猎赋》。但主要只写了天子狩猎的过程，而司马相如的《上林赋》在写天子出发狩猎之前，对上林苑的形势和离宫别馆的情况，作了大规模的渲染，其篇幅远远超过了直接写狩猎过程的部分；《上林赋》的宏大的气势，很大程度上是通过这样的渲染而体现出来的。由此而论，《羽猎赋》远不如《上林赋》宏伟。

而且《羽猎赋》在很多描写中，都流露出摹仿《上林赋》的痕迹。例如，《上林赋》写天子出发狩猎时是这样的：

于是乎背秋涉冬，天子校猎。乘镂象，六玉虬；拖蜺旌，靡云旗；前皮轩，后道游。孙叔奉辔，卫公参乘。

《羽猎赋》则是：

> 于是天子乃以阳晁始出乎玄宫。撞鸿钟，建九旒，六白虎，载灵舆。蚩尤并毂，蒙公先驱。立历天之旗，曳捎星之旃。

两相比较，其设想十分类似。司马相如是先说天子出猎的时间，然后讲天子坐车的情况、旗帜和为天子驾车的人。《羽猎赋》的那一段也包括了这四个方面。不过司马相如所说的天子出发狩猎的时间是指的季节，扬雄则是指一天里的时辰；同时，扬雄将旗帜分作两次来写，其排列次序也与司马相如的不同，即把“建九旒”置于天子的座车之前，把“立历天之旗”两句列在最后。而从总体来说，则《羽猎赋》的此段文字实源于《上林赋》。所以，就想像力、创造力而论，司马相如均在扬雄之上。

然而，扬雄的讽谏意识却在司马相如之上。《羽猎赋》一开始就说明皇帝应该节俭，对武帝“广开上林”进行批判，并明确地宣告他是怕“后世复修前好”——走汉武帝的老路——才写作此赋以讽谏的。他在次年所作的《长杨赋》，则比《羽猎赋》更进了一步。此赋以虚构的子墨客卿与翰林主人的对话贯穿全篇，这一格局显然来自司马相如的《子虚赋》、《上林赋》。赋中首先由子墨客卿对汉成帝狩猎长杨一事加以批判，再由翰林主人加以反驳。翰林主人说子墨客卿的这番话是“知其一未睹其二”。接着翰林主人全面阐述了自己的见解。他先赞美汉文帝的节俭和汉武帝的武功，再歌颂汉成帝的“遵道显义”，进而说明成帝的狩猎乃是“平不肆险，安不忘危”之意，而且时间很短，以免劳民。狩猎回来后，又抚恤百姓，振兴礼乐。于是子墨客卿大为折服，全篇也到此结束。在这一篇中，铺陈的部分相当少，正面提倡仁义节俭的文字则要多得多，他对汉成帝的歌颂其实只是对成帝的希望。假如说司马相如的体物大赋是以铺陈为主，讽谏为辅，那么，扬雄的这一篇赋已成为以铺陈为辅，讽谏为主。司马相如体物大赋的传统至此有了很大的改变。从这点上说，扬雄作《长杨赋》时已开始从对司马相如的摹仿中脱出。

但是，扬雄后来意识到这种体物大赋在讽谏上总是不会产生好的效果的，它们的实际作用是“劝百讽一”、“劝而不止”。因此他就停止了赋的写作，转向学术性的著述。他的两部大著作《太玄》、《法言》分别为摹仿《周易》和《论语》而作。在这两部著作中，他完全是以纯正的儒家的面貌出现的。扬雄的这一转变，既反映了体物大赋与儒家思想的矛盾，同时也说明了体物大赋虽是从汉武帝时代兴盛起来的，但是，汉武帝的“罢黜百家，独尊儒术”的政策，最终必将导致这种体物大赋的衰微。

与扬雄写作体物大赋相先后，班倢伃写了优秀的抒情小赋《自悼赋》，也是

第一篇由女子所写的伤悼自己命运的赋。

班倢伃，楼烦（今山西宁武县附近）人，为汉成帝的妃子。成帝宠幸赵飞燕，倢伃为飞燕所谗，遂自动要求供养太后于长信宫。这就是她作赋自悼的原因。

赋的前半部分说她于选进皇宫后，既感侥幸，又兢兢业业，但最终仍被废弃。赋中于此虽不敢怨尤，但仍能使人感受到深藏在内心的痛苦。赋的后半部分，则寓情于景，将其忧郁凄苦表现得十分动人。

> 潜玄宫兮幽以清，应门闭兮禁闼扃。华殿尘兮玉阶苔，中庭萋兮绿草生。广室阴兮帷幄暗，房栊虚兮风泠泠。感帷裳兮发红罗，纷綷縩兮纨素声。神眇眇兮密靓处，君不御兮谁为荣。俯视兮丹墀，思君兮履綦。仰视兮云屋，双涕兮横流。顾左右兮和颜，酌羽觞兮销忧。惟人生兮一世，忽一过兮若浮。已独享兮高明，处生民兮极休。勉虞精兮极乐，与福禄兮无期。绿衣兮白华，自古兮有之。

在这里，她虽然把自己的哀乐都寄托在君主身上，但这是当时的宫中女子无可奈何的事；作为一个人，她深深知道生命只有一次，而且十分短促，因此，她需要欢笑，需要幸福。可是，所有这一切都被扼杀了。而即使在这样的情况下，她仍然不敢明白地宣泄自己的感情，却用凄冷的景色来象征自己的内心，以清丽的语言来掩盖自己的哀怨。这是真正的悲剧，也是其作品艺术魅力的所在。

班倢伃以后的抒情赋作家刘歆，在寓情于景上，也很有特色。

刘歆字子骏，为汉宗室。与其父刘向都是杰出的目录学家。哀帝时为河内太守，徙五原。他既对当时的政治危机感到忧虑，又不满于自己的处境，因作《遂初赋》，记其赴五原时的经历，并抒发心中的忧郁。今引其描写自己由雁门而入云中的一段：

> 历雁门而入云中兮，超绝辙而远逝。济临沃而遥思兮，垂意兮边都。野萧条以寥廓兮，陵谷错以盘纡。飘寂寥以荒昒兮，沙埃起之杳冥。回风育其飘忽兮，回飔飔之泠泠。薄涸冻之凝滞兮，茀溪谷之清凉。漂积雪之皑皑兮，涉凝露之降霜。扬雹霰之复陆兮，慨原泉之凌阴。激流澌之漻泪兮，窥九渊之潜淋。飒凄怆以惨怛兮，慽风漻以冽寒……

将这种凄厉的自然景色如此集中地加以铺排，这是以前任何辞赋中都没有出现过的现象，虽然铺陈过甚，但仍然可以使读者感到其内心的抑郁与凄凉。

刘歆的《遂初赋》除了写途中所见景色外，也结合所经地区的史实以抒发感慨，如"悦善人之有救兮，劳祁奚于太原。何叔子之好直兮，为群邪之所恶！赖祁子之一言兮，几不免乎徂落。雹美不必为偶兮，时有差而不相及。虽韫宝

而求贾兮,嗟千载其焉合”?就是借晋国的史事,悲慨政事的混浊、直道的难行、贤士的不遇。所以,这实是一种把景色与感情、历史与现实结合起来的作品。由此开了赋中的纪行一体,并对后来的辞赋有相当大的影响。稍后的班彪《北征》固是纪行之作,东汉班昭的《东征》乃至蔡邕的《述行》也都是纪行传统的继续。

班彪(3—54)字叔皮,扶风安陵(今陕西咸阳)人,班固之父,也是一位著名的史学家。作有《史记后传》六十五篇,是后来班固写作《汉书》的重要基础。《北征赋》记述他在西汉末的动乱中离长安至天水避乱的行程。与刘歆的《遂初赋》相似,也是结合途中所见景物与有关的史事,抒发感想。赋的一开头就说:

> 余遭世之颠覆兮,罹填塞之阨灾。旧室灭以丘墟兮,曾不得乎少留。遂奋袂以北征兮,超绝迹而远游。……

充分表达了心情的沉重。其对历史事件的回顾,也常常与自己的处境相联系,以显示内心的痛苦。如其经郇邠而回忆公刘的事迹时,就强调“彼何生之优渥,我独罹此百殃。故时会之变化兮,非天命之靡常”;看到日暮时牛羊的返归,则想到《诗经》里曾用“牛羊下来”的景色来描绘思妇对其亲人的怀念,写下了“日晻晻其将暮兮,睹牛羊之下来。寤旷怨之伤情兮,哀诗人之叹时”。因而整篇赋都笼罩着凄惨的感情。这较之《遂初赋》通过史事所抒之情更为直接而浓烈。其对自然景色的描写更能达到集中而突出,较之刘歆的铺陈也是一种进展:

> 陟高平而周览兮,望山谷之嵯峨。野萧条以莽荡,迥千里而无家。风猋发以漂飖兮,谷水灌以扬波。飞云雾之杳杳,涉积雪之皑皑。雁邕邕以群翔兮,鹍鸡鸣以哜哜。游子悲其故乡兮,心怆悢以伤怀。抚长剑而慨息兮,泣涟落而沾衣。揽余涕以於邑兮,哀生民之多故。夫何阴曀之不阳兮,嗟久失其平度。谅时运之所为兮,永伊郁其谁愬!

用以描写景色的句子远较《遂初赋》为少,但渗透在景色里的感伤却深深地打动了读者。可以说,班彪有力地推动了刘歆开创的纪行赋体的发展。

第二章　西汉的散文和《史记》

汉代是我国历史上最早出现文学性散文并取得巨大成就的时期。在西汉，不仅完成了非文学性散文到文学性散文的转变，而且创作了值得重视的作品。大致来说，当时的文学性散文分为抒情文和叙事文两类。抒情文中既有纯以抒发自己感情为目的的文章，也有虽具实用性、但以抒发自己感情为主的书信，包括司马迁的《报任安书》、李陵的《答苏武书》等。叙事文则主要是《史记》中的人物传记。这些人物传记并非都是文学散文，但其中有不少可以视为传记文学。这两类作品对后世的散文都有重大的影响。此外还有少数游戏文字也很值得注意。

第一节　西汉前期的散文

西汉前期的散文，包括“上书”和政论文。这两类都还不是文学性散文，但在文学性散文还没有出现的当时，有些作品在文学史上仍有值得注意之处。

“上书”之名始见于《文选》。《文选》所收的有邹阳《上书吴王》、《狱中上书自明》，枚乘《奏书谏吴王濞》、《重谏聚兵》等。这里的吴王都是指吴王刘濞。刘濞在汉初的同姓诸侯王中力量很强，他对中央政权并不尊重，后来终于举兵反叛。邹阳、枚乘都曾仕于吴国，在他反叛之前，曾对他进行过谏诫。这些“上书”中有三篇是为谏阻吴王而作；只有邹阳的《狱中上书自明》作于梁国。他在上书吴王以后，不被采纳，就离开吴国，投奔到梁孝王门下；但为梁孝王的宠臣所妒，向孝王进谗，因而入狱。梁孝王见书后，就立即释放了他，奉为上客。

邹阳是齐人，为人慷慨。《汉书·艺文志》纵横家类著录《邹阳》七篇，其人实为纵横家之属。枚乘的生平简介已见于上章。

这类“上书”都具有实用的目的，力图打动对方，使之赞同自己的意见。就这一点来说，它们与战国策士的游说之辞有其相通之处。但是作者又往往夸

耀自己，表现自己的志节，这就使作品部分地具有感情色彩和抒情的意味，例如邹阳的《上书吴王》：

> 臣闻蛟龙骧首奋翼，则浮云出流，雾雨咸集。圣王砥节修德，则游谈之士，归义思名。今臣尽智毕议，易精极虑，则无国而不可干；饰固陋之心，则何王之门不可曳长裾乎？然臣所以历数王之朝，背淮千里而自致者，非恶臣国而乐吴民也，窃高下风之行，尤说大王之义。故愿大王无忽，察听其至。

在这里，他首先巧妙地运用比喻，说明诸侯王只有"砥节修德"，才能使自己声势壮大，吸引游士为他尽力；以蛟龙云雨作比，也生动而富于气势，是较好的修辞手法。接着，作者进一步说明自己并不是非依附吴王不可，显示出他的自信和自尊，从而使读者较具体地看到他的精神风貌。这种对自己精神风貌的显露，也正是抒情文的特征之一。

另一方面，为了使对方接受自己的意见，又往往表示出对对方的关心，以从事感情的交流。这些部分也具有文学意味，例如枚乘的《上书谏吴王》：

> ……忠臣不避重诛以置直谏，则事无遗策，功流万世。臣乘愿披心腹而效愚忠，惟大王少加意念恻怛之心于臣乘言。夫以一缕之任系千钧之重，上悬之无极之高，下垂之不测之渊，虽甚愚之人犹知哀其将绝也。马方骇鼓而惊之，系方绝又重镇之；系绝于天不可复结，坠入深渊难以复出。其出不出，间不容发。能听忠臣之言，百举必脱。必若所欲为，危于累卵，难于上天；变所以欲为，易于反掌，安于泰山。今欲极天命之上寿，敝无穷之乐，究万乘之势，不出反掌之易，居泰山之安，而欲乘累卵之危，走上天之难，此愚臣之所大惑也。

这一连串生动的比喻的运用，都是要起到一种震骇的作用。以这种危险的景象来打动对方，与后来南朝丘迟的《与陈伯之书》以江南三月的美丽景象来打动对方（见本书第三编梁代诗文部分），实是同一机杼，只不过运用的景象有所不同而已。这都可视为文学的成分。而正因作者是要与对方从事感情交流，所以在这段文字中，作者并没有就事件本身作任何的分析，他所表示的乃是为对方的忧急和惋惜。

西汉前期的政论文作家，最有代表性的是贾谊和晁错。贾谊的生平简介，已见上一章。他的政论散文，最著名的是《过秦论》和《论治安策》。《过秦论》旨在论述秦的过失，分上、中、下三篇。它所总结的秦王朝灭亡的原因，是"仁义不施，而攻守之势异也"。所谓"仁义不施"自然是从儒家的思想出发，而所谓"攻守之势异也"则是一个政治家的看法。其意思是说：战国时期秦所占有

的土地，主要是在函谷关以内，由于函谷关的存在，别的国家就很难去进攻它，这也就是《过秦论》一开始所说的“秦孝公据殽函之固，拥雍州之地，君臣固守，而窥周室”；但在统一全国以后，它的疆域大为扩大，到处都会受到攻击，因而失掉了原来的地理优势。而从文学的角度来看，此篇之值得注意的，则在于它的铺陈与夸张。如以下的一段：

……当此之时，齐有孟尝，赵有平原，楚有春申，魏有信陵。此四君者，皆明智而忠信，宽厚而爱人，尊贤而重士，约从离衡，并韩、魏、燕、赵、宋、卫、中山之众。于是六国之士，有宁越、徐尚、苏秦、杜赫之属为之谋，齐明、周最、陈轸、召滑、楼缓、翟景、苏厉、乐毅之徒通其意，吴起、孙膑、带佗、兒良、王廖、田忌、廉颇、赵奢之伦制其兵。尝以什倍之地，百万之众，叩关而攻秦。秦人开关而延敌，九国之师逡巡遁逃而不敢进。秦无亡矢遗镞之费，而天下诸侯已困矣。

此处所写，就属夸张。其中所列举出来的六国的一系列人物，许多并非同时，有的生活在“约从离衡”之前，有的则生活在“约从离衡”之格局已被打破之后，例如吴起、孙膑就与廉颇、赵奢隔开不少年代。说秦“无亡矢遗镞之费”就打败了六国的“百万之众”，更非事实。这种写法，还是战国策士的遗风。不过，他举出一连串的“通其意”、“制其兵”的人物，以示六国力量的强大，而不管这些人是否同时，这跟后来的体物大赋说植物时就举出一连串植物名称，说动物时就举出一连串动物名称，而不管其地是否真有这么多的植物、动物，却是同一机杼。在这些地方，都可看出散文与赋之间的关系。

他的《论治安策》又名《陈政事疏》，主要是对当时他所认为的不利于汉王朝统治的现象予以揭示，并提出一些解决的办法。这完全是一种政治上的建议书，其文学成分也远不如《过秦论》。

晁错（？—前154），颍川（今河南禹县）人。在汉景帝时曾很受信用，官至御史大夫。他辅助景帝积极推行打击诸侯王的政策，引起诸侯王的武装反抗，这就是所谓的“吴楚七国之乱”。由于叛军力量强大，汉景帝一度想与他们妥协，因而杀了晁错，以示让步。但叛乱的诸侯并未撤兵，战争还是继续下去了。最后，叛军被消灭，诸侯王的力量在这一役中遭到了决定性的打击，汉景帝有力地巩固了中央集权的统治。

晁错的政论文，其传世者，有《论贵粟疏》、《言兵事疏》、《守边劝农疏》、《贤良文学对策》等。他的文章比贾谊的谨严，几乎无文学性可言。仅《论贵粟疏》的个别段落尚有一些感情色彩。如：

今农夫五口之家，其服役者，不下二人；其能耕者，不过百亩；百亩之

收，不过百石。春耕夏耘，秋获冬臧，伐薪樵，治官府，给徭役，春不得避风尘，夏不得避暑热，秋不得避阴雨，冬不得避寒冻，四时之间，亡日休息。又私自送往迎来，吊死问疾，养孤长幼在其中。勤苦如此，尚复被水旱之灾，急政暴虐，赋敛不时，朝令而暮改。当具有者，半贾而卖；亡者，取倍称之息。于是有卖田宅、鬻子孙以偿责者矣。

对农夫的痛苦生活的描写，虽然简要，但从字里行间仍可体味到他对农民的同情。像“勤苦如此，尚复被水旱之灾……”这样的语意转折中，隐隐透露出他的感情，他显然认为农民的这种处境是不公平、不合理的。但是，他由于同情农民而主张打击商贾，这实在并不真正能改善农民的生活。而在后来的封建社会里，这种“重农抑商”的政策却一直起着很大的作用。这篇《论贵粟疏》，最早见于《汉书·食货志》，目前的篇名是后人所加。

自西汉中期起，文学性散文开始出现。为了进一步明确文学与非文学的界限，也为了节省篇幅，本书在叙述以后的文学发展过程时，除了个别必须的情况外，不再介绍非文学性散文。

第二节 司马迁和西汉中期的散文

西汉中期是散文发展取得了辉煌成就的时代，无论叙事散文还是抒情散文都有了重要的发展。叙事文学的代表作是司马迁的《史记》，抒情散文的作家则有东方朔、司马迁、李陵、杨恽等人。

一、司马迁的生平和思想

在汉代的散文作家中，成就最高的是司马迁。因为其所著的《史记》含有很多优秀的传记文学作品。

司马迁（前145—约前87）字子长，左冯翊夏阳（今陕西韩城）人，出生于史学世家，父亲司马谈任太史令。他在近十岁时，随父亲移居长安，向孔安国学《古文尚书》；又曾向董仲舒学《春秋》。二十岁起，游历南方，由江、淮、会稽而至沅湘流域，又经齐、鲁、梁等地而回长安，后任郎中，又曾奉使至今四川、云南等地。这种经历，增长了他的见识，使他对现实的社会生活获得了较具体的感受，并对历史上的著名人物所到之处作了实地考察，为他以后的写作《史记》创造了很有利的条件。

他的父亲司马谈曾立志写一部杰出的历史著作。元封元年（前110）司马

谈去世，他把自己这一未能完成的愿望交托给司马迁来实现。元封三年，司马迁继任太史令。从此，他有机会接触国家收藏的各种档案及图书资料，他的撰写《史记》的工作也得以顺利进行。天汉二年（前99）发生了李陵投降匈奴的事件，司马迁对此发表了自己的意见，因此而遭到腐刑。这使司马迁体验到了专制独裁的淫威、世态的炎凉，也感受到社会的压力，在他的内心激起强烈的反抗。作为对这种迫害的回答，他决心忍辱苟活，以写好他的这一部伟大的著作。他自己说，他的这部著作要“究天人之际，通古今之变，成一家之言”（《报任安书》）。也就是要对历史的发展作出总结，从而发表自己一系列关于社会和人生的见解，当然也包括对于现实的批判。

他在这样的处境下完成的《史记》是我国的第一部通史，上起传说中的黄帝，下至汉武帝时期，共十二本纪、十表、八书、三十世家、七十列传，总共一百三十篇。“本纪”记载列代君主（包括传说中的君主和名义上、实际上的君主）的事迹，以时间的先后为序，实是全书的大纲。“表”是记载历史上各个时期的重大事件的简表。“书”是对自然界和人类社会的一些重大现象、问题及其历史演变的分门别类的记载，包括天文、历法、水利、经济、礼、乐等，具有专门史的性质。“世家”是统治一定地区的世袭家族，以及在汉代祭祀不绝的人物（如孔子、陈涉）的传记。“列传”是在历史上起过重要作用但不符合世家条件的人物的传记，也包括中国边远地带的有关民族的史事。作为历史著作，这五个门类相互配合，较为全面地显示出社会发展的过程。后来班固写《汉书》，基本上沿袭这一体例，只是把“书”改称为“志”，并取消“世家”；那是因为西汉到后来已经没有那样的世袭家族，而孔子这样的人物，当然不能收录在专记汉代历史的《汉书》里。从文学性的角度看，《史记》中最重要的是本纪、世家和列传，因为这些绝大部分都是人物传记。

司马迁写作《史记》的指导思想，主要是黄老思想。他的父亲司马谈在论六家（阴阳、儒、墨、名、法、道）要旨时，推重道家，而贬抑儒家。当时的所谓“道家”，其实也就是“黄老思想”。在本编的《概说》中，我们曾经指出，黄老思想实际上是道家思想和法家思想的结合，但既称为黄老，又注重清静无为，所以也就被列入道家。司马迁的尊崇黄老，一方面固然是家庭的影响，另一方面也包含着他自己对于汉代的历史发展的看法。

在《曹参世家》中，他记述曹参为齐相时的政绩说：“其治要用黄老术，故相齐九年，齐国安集，大称贤相。”这很清楚地说明：他认为黄老思想是能把国家治理好的思想。他在此段文字中特意加了一个“故”字（如无此字，文意仍可连贯），更强调了两者之间的因果关系。而且，他认为黄老思想不但对诸侯国能起这样的作用，对全国也是如此。同篇又记载了曹参在担任汉的相国后坚持

黄老思想及其受到百姓赞美的情况，在篇末的赞中再次肯定他的“清静”，并说：“百姓离秦之酷后，参与休息无为，故天下俱称其美矣。”不但对曹参，就是对于在统治集团内部斗争中显得很残忍的吕后，司马迁也称赞了她在治理百姓方面的清静无为。他在《吕太后本纪》的赞中说：“孝惠皇帝、高后之时，黎民得离战国之苦，君臣俱欲休息乎无为。故惠帝垂拱，高后女主称制，政不出房户，天下晏然，刑罚罕用，罪人是希，民务稼穑，衣食滋殖。”

然而，黄老思想不但有强调清静无为的一面，也有重视刑法的一面。司马迁对后者也没有忽略，他在《曹参世家》里记录了当时百姓赞美曹参的一首歌：“萧何为法，顜若画一。曹参代之，守而勿失。载其清静，民以宁一。”在这儿说到萧何的“为法”，是因萧何为汉律九章(那是汉代早期的一部较系统和正规的律法)的制定人(见《汉书·刑法志》)。在《萧相国世家》的赞里，司马迁对萧何作这样的评论：“何谨守管籥，因民之疾，奉法顺流，与之更始……位冠群臣，声施后世，与闳夭、散宜生等争烈矣。”他对萧何的评价很高，而且还有“奉法顺流”一句，可见他对萧何的立法也持肯定的态度。在《史记·张释之冯唐列传》里边，司马迁还肯定了张释之坚持按法律办事而不按皇帝意志定人罪名的行为，赞美他“守法不阿意”，所谓“不阿意”就是不奉承皇帝之意。所以，司马迁所主张的黄老思想，是一方面坚持清静无为，不烦扰百姓，另一方面能够有一种体现清静无为精神(即所谓“顺流”)的法律，而且严格按这样的法律办事。

司马迁所说的清静无为，包括让人民按照其本性从事生产，以提高自己的生活水平这样的意思。所以，他在《货殖列传》中说：“富者，人之情性，所不学而俱欲者也。”又说：“人各任其能，竭其力，以得所欲。故物贱之征贵，贵之征贱，各劝其业，乐其事，若水之趋下，日夜无休时，不召而自来，不求而民出之。岂非道之所符，而自然之验邪！”也正因此，他对汉初推行清静无为政策的赞扬的重要原因，就在于由此创造了巨大的物质财富，并给人民带来富足的生活。他在《史记·平准书》里说：“汉兴七十余年之间，国家无事，非遇水旱之灾，民则人给家足，都鄙廪庾皆满，而府库余货财。京师之钱累巨万，贯朽而不可校；太仓之粟陈陈相因，充溢露积于外，至腐败不可食。众庶街巷有马，阡陌之间成群，而乘字牝者傧而不得聚会。守闾阎者食粱肉，为吏者长子孙，居官者以为姓号。故人人自爱而重犯法，先行义而后绌耻辱焉。”

然而，在他看来，这样的一种景象都被汉武帝所推行的政策破坏了。《平准书》说：“自是之后，严助、朱买臣等招来东瓯，事两越，江淮之间萧然烦费矣。唐蒙、司马相如开路西南夷，凿山通道千余里，以广巴蜀，巴蜀之民罢焉。彭吴贾灭朝鲜，置沧海之郡，则燕齐之间靡然发动。及王恢设谋马邑，匈奴绝和亲，侵扰北边，兵连而不解，天下苦其劳。而干戈日滋，行者赍，居者送，中外骚扰

而相奉，百姓抏弊以巧法，财赂衰耗而不赡，入物者补官，出货者除罪，选举陵迟，廉耻相冒，武力进用，法严令具，兴利之臣自此始也。”整篇《平准书》，几乎都是批判汉武帝的，对他的政策采取基本否定的态度。最后说：“于是外攘夷狄，内兴功业，海内之士力耕，不足粮饷；女子纺绩，不足衣服。古者尝竭天下之资财以奉其上，犹自以为不足也，无异故云。事势之流，相激使然，曷足怪焉。”在他看来，汉武帝的时代就是“竭天下之资财以奉其上，犹自以为不足也”的时代。

不过，司马迁并不认为这仅仅是汉武帝个人的责任，所谓“事势之流，相激使然”，也就意味着这是一种时代潮流，并非某个人的意志的结果。他在《平准书》中叙述了汉兴七十余年以来所造成的富足情况以后，接着又说：“当此之时，网疏而民富，役财骄溢，或至兼并，豪党之徒，以武断于乡曲，宗室有土、公卿大夫以下，争于奢侈，室庐舆服僭于上，无限度。物盛而衰，固其变也。”这也就是说在这样的兴盛之中，本来就潜伏着衰变的因素。汉武帝的政策，本来也就是在这样的形势下形成的。

当然，这又不是意味着汉武帝对“竭天下之资财以奉其上，犹自以为不足”的局面的形成没有个人责任。《货殖列传》在说到人民都在求利以图享乐时说：“故善者因之，其次利道之，其次教诲之，其次整齐之，最下者与之争。”所谓“与之争”，就是与民争利。而他在《平准书》中说了“兴利之臣自此始也”之后又简单地介绍了这些“兴利之臣”的行为。总的来说，他们都是“与民争利”。由此可见，司马迁认为汉武帝所采取的是最下的政策。这就显然含有批判意味。总之，在司马迁看来，西汉进到高峰时期的那种繁荣、富庶的情况是不可能永远继续下去的，但是，局面变得那么严重却是汉武帝的政策造成的。

在汉武帝所推行的政策中，司马迁对之不满的，除了“与民争利”这一点外，还有高度的中央集权、专制独裁、严刑酷法、草菅人命、用人全凭个人好恶等等。例如，《平准书》说：“自公孙弘以《春秋》之义绳臣下，取汉相，张汤用峻文决理为廷尉，于是见知之法生，而废格沮诽穷治之狱用矣。其明年，淮南、衡山、江都王谋反迹见，而公卿寻端治之，竟其党与，而坐死者数万人。长吏益惨急，而法令明察。”就是一种很明显的批判。所谓“以《春秋》之义绳臣下”，就是要群臣对天子绝对服从，而天子则可对臣下任意处置，这正是专制独裁的一个重要方面。至于其他的那些文字，所说的都是严刑酷法、草菅人命的事。在《李将军列传》、《卫将军骠骑列传》等篇中，司马迁指出，卫青、霍去病并无真正的大将之志和大将之才，但却一再被汉武帝委以重任，而像李广这样有突出的军事才能的将军，却一直不被重用，最后被迫自杀。这是对专制独裁之下用人全凭皇帝个人好恶的严厉批判，也可说是对东方朔曾指出的“用之则为虎，不

用则为鼠"(《答客难》)的现象提供的实证。而且,司马迁对于打击诸侯王以加强中央集权的政策也是不满的。这政策在汉武帝以前就开始推行,晁错是这方面的急先锋。司马迁在《史记·袁盎晁错列传》的赞中评价晁错说:"后擅权,多所变更。诸侯发难,不急匡救,欲报私仇,反以亡躯。语曰:'变古乱常,不死则亡。'岂错等谓邪!"对晁错的"变古乱常",也显然并不赞成。

由上所说,可知司马迁的黄老思想与汉武帝的政策之间存在着尖锐的矛盾。而汉武帝的政策又是跟当时的儒学联系在一起的,所以,他对公孙弘等打着儒家招牌的人显然也持批判态度。但是,他对儒家思想本身并不否定,对孔子还很尊重;只是他所理解的儒家思想,与公孙弘等人所提倡的很不一样。他在《太史公自序》里引用父亲司马谈的话说:"儒者博而寡要,劳而少功,是以其事难尽从。然其序君臣父子之礼,列夫妇长幼之别,不可易也。"司马迁是赞成他父亲的这种意见的,他所肯定于儒家的也就是"序君臣父子之礼,列夫妇长幼之别"。但是,礼为什么是必要的呢?他在《太史公自序》中说:"维三代之礼所损益各殊务,然要以近情性、通王道,故礼因人质为之节文……"所以,礼必须近情性。他所肯定的儒家的礼,也是他所认为的近情性的礼。而公孙弘等儒家所主张的礼,则是扼杀广大人民的情性,以满足皇帝个人的欲望,这样的礼自是司马迁所反对的。

正因从黄老思想出发写作的《史记》与汉武帝的政策之间存在着尖锐的矛盾,卫宏《汉书旧仪注》中的下面一段话恐怕并不是毫无根据的:"司马迁作《景帝本纪》,极言其短及武帝过。武帝怒而削去之。后坐举李陵,陵降匈奴,故下迁蚕室。有怨言,下狱死。"此处所记,与《汉书·司马迁传》所说的不一致,学者对之多持怀疑态度。但是,卫宏是东汉时期的人,他说司马迁"有怨言,下狱死",总应有所本。今天虽已不能知道其来源和是否可靠,而若考虑到汉宣帝时的杨恽因在所作《报孙会宗书》中对自己处境有所不满意致被杀的事实,那么,司马迁的"有怨言,下狱死"实在并非意外的事。他作有《报任安书》,是在友人任安已经下狱而且即将被处死刑的时候所写,所以这封信必然是送到监狱里去的。而任安所牵连进去的是太子叛乱的大案件,是汉武帝亲自过问的,这样,监狱当局对任安自不能不特别注意。因而送进监狱去的这封信被监狱当局发现而呈报上去,并被汉武帝看到的可能性是很大的。汉宣帝比汉武帝宽厚得多,尚且要腰斩杨恽,司马迁的《报任安书》,其不满情绪远在杨恽的《报孙会宗书》之上(均见本节中《西汉中期的抒情文及其他》),以汉武帝的忌刻,岂有宽纵司马迁之理?所以司马迁"有怨言,下狱死"的可能性确是存在的,班固的《汉书·司马迁传》不载此事,大概是有所顾忌的缘故。《汉书·司马迁传》说《史记》中"十篇缺,有录无书",张晏注说:"迁没之后,亡《景纪》、《武纪》、

《礼书》、《乐书》、《兵书》、《汉兴以来将相年表》、《日者列传》、《三王世家》、《龟策列传》、《傅靳列传》。元成之间，褚先生补缺，作《武帝纪》、《三王世家》、《龟策》、《日者传》，言辞鄙陋，非迁本意也。"[①]班固没有说明何以"有录无书"的原因，张晏说是司马迁死后亡失，也是想当然之辞。这十篇是否全部或部分被汉武帝削去？如果是，又在何时被削去？这都是问题。卫宏说先被削去《景帝本纪》，也未知其是否可靠，说司马迁因举李陵而受腐刑，也与事实有出入。但汉代的统治者把《史记》作为"贬损当世"的书则是确实的，班固《典引》引永平十七年"诏"："司马迁著书，成一家之言，扬名后世。至以身陷刑之故，反微文刺讥，贬损当世，非谊士也。"东汉皇帝尚且这么看，西汉皇帝是更会有切肤之痛的吧。汉武帝如看到《史记》，确也可能大发雷霆。

《史记》在西汉时原称《太史公书》，至东汉末才改称《史记》，但是，其在西汉时称《太史公书》，是司马迁自己给它起的书名还是别人所称，现在也已毫无材料可资依据。

二、《史记》的文学成就

在《史记》以前，已经有了《左传》、《国语》、《战国策》等历史散文。《左传》、《国语》所记的是历史事件，特别是历史事件的具体过程，只是在所记某些过程的某个或几个段落中，出现了若干具有文学成分的描写。但是，没有一个事件的过程，也没有一个人物，是完全用文学的手法来写成的。《战国策》虽然重在写战国游士的言论、活动及其作用、力量，重点由事转为人，但是，也只是写某些人物的某个活动时，出现一些文学成分，对整个活动的描写仍然不是文学性的。以《战国策》的《触龙说赵太后》来说，尽管前半部分写触龙跟赵太后聊家常的时候，很有些文学意味，但是，其后半就转为劝说赵太后让长安君到齐国做人质，重点在于写其说服赵太后的理由，而说理当然不属于文学的范畴。所以，就触龙来说，只是借助某些具有人情味的动作和话语来达到其说理的目的，而就《触龙说赵太后》来说，那些体现出文学成分的描写只不过是其说理的陪衬。而在《史记》中却有好多篇是可以称为文学作品的，而且有的具有突出的成就。所以，《史记》本身就是我国古代的文学名著之一，尽管其中的有些篇也显然不是文学作品，例如《史记》中的"表"和"书"。当然，《史记》同时又是一

---

① 颜师古《汉书注》对张晏此说提出批评："序目本无兵书，张云亡失，此说非也。"但南朝宋裴骃作《史记集解》引张晏此注，"兵书"作"律书"；裴骃时代比颜师古要早得多，可能张晏注本作"律书"，在传抄过程中，"律"误作"兵"，颜师古所见本作"兵书"，当是误字。

部伟大的历史著作，但它的作为历史著作的意义不是本书所要介绍的内容。

《史记》中存在不少文学传记，实与它以人物为本位这一点密不可分。在它以前的历史著作，或以时间为本位（如《春秋》、《左传》的按年记述），或以地域、事件为本位（如《国语》、《战国策》），从没有像《史记》那样以人物为本位的①。这是因为：司马迁在写历史著作时，对个人给予极大的关心。他在《史记·伯夷列传》中说"君子疾没世而名不称焉"，但许多品德崇高的"岩穴之士"，由于没有地位高的人为之表彰，"类名湮灭而不称，悲夫"！同书《游侠列传》也说："至如闾巷之侠，修行砥名，声施于天下，莫不称贤，是为难耳。然儒、墨皆排摈不载。自秦以前，匹夫之侠湮灭不见，余甚恨之。""悲"也好，"恨"也好，都是为这些杰出的个人在历史上受到的不公正待遇而不平。他自述其写作七十篇列传的原因说："扶义俶傥，不令己失时，立功名于天下，作七十列传"（《太史公自序》）。他所看重并予以记述的，是他们"不令己失时"——抓住际遇，充分发挥自己作用——的特点。这种对于个人及其主观能动性（闾巷之侠的"修行砥名"也是主观能动性的表现）的强调，对于这些人物的遭遇的关注，就是《史记》中出现大量的人物传记并以此来反映历史面貌的根本原因。从这一点说，司马迁的《史记》是与春秋战国时期的个人意识渐醒觉、一些杰出人物力图发挥其个体生命价值的传统紧密联系在一起的。

大致说来，《史记》的文学成就表现在以下几个方面。

首先，《史记》中的不少篇章已以文学的手段来塑造人物形象。这些人物当然都不是虚构的，但在作品里，他们是以一系列具体生动的描写构成的。如《项羽本纪》写项羽的诛宋义、救巨鹿、鸿门宴、不愿建都关中、分封诸王、中反间计、烹周苛、欲烹刘邦父亲、向汉王挑战、垓下之围、自杀前的表现等，均非抽象、平淡的叙述。鸿门宴、垓下之围那些著名的段落固然不必说，就是像项羽向刘邦挑战的那一小节，就已很能显示出这种特色：

> 楚汉久相持未决，丁壮苦军旅，老弱罢转漕。项王谓汉王曰："天下匈匈数岁者，徒以吾两人耳，愿与汉王挑战，决雌雄，毋徒苦天下之民父子为也。"汉王笑谢曰："吾能斗智，不能斗力。"项王令壮士出挑战，汉有善骑射者楼烦，楚挑战三合，楼烦则射杀之。项王大怒，乃自被甲持戟挑战。楼烦欲射之，项王瞋目叱之，楼烦目不敢视，手不敢发，遂走还入壁，不敢复出。汉王使人间问之，乃项王也。汉王大惊。

仅此一节，就已生动地显示出了项王的英雄气概。他跟汉王所说的那些话语，

① 在《史记》以前的《穆天子传》是记周穆王的经历，其书的性质与《史记》不同。

固然是英雄的话语；在自己军中的壮士一再被射杀的情况下，他亲自出战，而且仅仅是“瞋目叱之”，就使得善射的楼烦如此恐惧，这更是英雄的行为，称得上盖世无双！

正因传中人物的一生，是由这么多生动的画面所构成，再加上一些起陪衬作用或铺垫作用的具体的记述，例如“籍长八尺余，力能扛鼎，才气过人”，“项籍少时学书，不成，去，学剑，又不成。项梁怒之，籍曰：‘书足以记名姓而已；剑，一人敌，不足学。学万人敌。’于是项梁乃教籍兵法，籍大喜，略知其意，又不肯竟学”，等等，整个形象就显得具体而丰满，因而既是历史人物，又是文学形象。

当然，因为《史记》主要是一部历史著作，所以，在写项羽等人物时，不能不把有关的重要历史事件都写进去，同时也不可能把所有的历史事件都写得那么具体、生动，有些就只能采取简单交代的方式。但因就其基本方面来看，作品所提供的已是文学人物的形象，这些简单交代的部分，并不能改变作品的文学性。

这样的文学形象，除了《项羽本纪》中的项羽以外，还有《高祖本纪》里的刘邦，《留侯世家》里的张良，《魏公子列传》里的信陵君，《廉颇蔺相如列传》里的蔺相如，《刺客列传》里的荆轲，《淮阴侯列传》里的韩信，《李将军列传》里的李广等等。此外如《陈涉世家》中的陈涉、《平津侯主父列传》里的主父偃，虽就人物的整体描写来看，不如上述的这些人物形象，但也有若干较出色的画面。

其次，这些作品里不仅作为传主的人物形象是文学形象，并且非传主的人物也常有生动细致的描写。仍以《项羽本纪》为例，其写宋义、范增、樊哙、刘邦等，也都各具自己的特色。其中着笔最少的是宋义。他本是项羽叔父项梁的部下，项梁战胜而骄，宋义劝谏不听，项梁派遣宋义出使于齐，他在路上碰到齐国的使者高陵君显，就对高陵君说：“臣论武信君（项梁）军必败。公徐行，即免死；疾行，则及祸。”项梁果然失败了，他因此而被提拔为上将军，与项羽一起领兵去救赵。当时秦兵把赵王围困在巨鹿，宋义率领的军队到安阳就停了下来，一连住了四十六天，于是与项羽发生冲突：

> 项羽曰：“吾闻秦军围赵王钜鹿，疾引兵渡河，楚击其外，赵应其内，破秦军必矣。”宋义曰：“不然。夫搏牛之虻，不可以破虮虱。今秦攻赵，战胜则兵罢，我承其敝；不胜，则我引兵鼓行而西，必举秦矣。故不如先斗秦赵。夫被坚执锐，义不如公，坐而运策，公不如义。”因下令军中曰：“猛如虎，很如羊，贪如狼，强不可使者，皆斩之！”乃遣其子宋襄相齐，身送之至无盐，饮酒高会。天寒大雨，士卒冻饥。

在他与高陵君显的谈话的语气中，已可体会到他的自信和他的喜欢自我炫耀。在他与项羽的对话中，这种自信已经发展为骄傲自大，毫不考虑别人的意见；他所下的命令更显示了他的刚愎自用和仗势欺人，而在"天寒大雨，士卒冻饥"的情况下，他竟然为了给自己儿子饯行而"饮酒高会"，更说明他完全不把士兵放在眼里，也根本没有军事领导的能力。所以，虽是很简单的几笔，但宋义这个人物已在读者的脑中留下了相当深的印象。至于"鸿门宴"的樊哙，当然更是形象鲜明：

> 哙曰："此迫矣！臣请入，与之同命。"哙即带剑拥盾入军门，交戟之卫士欲止不内，樊哙侧其盾以撞，卫士仆地。哙遂入，披帷西向立，瞋目视项王，头发上指，目眦尽裂。

樊哙对刘邦的忠贞、焦急、勇烈、无畏都写得栩栩如生。不过他们在《项羽本纪》中都不是具有独立意义的存在。宋义既是这样的一个人物，那么，项羽把他杀掉完全是对的，这显示了项羽的决断和魄力。樊哙如此英勇，又是如此的气势，但据下文所写，项羽仅仅为他的闯入而"跽"①，因而显出了项羽的勇敢和镇定。

所以，《史记》的这种写法，一方面在作品里除了传主以外还刻画另一些文学形象或具有文学成分的人物，从而提高整篇作品的文学水平；另一方面，也使传主的形象更为突出，有红花绿叶相得益彰之效。其缺陷是：《史记》到底是一部主要以人物传记构成的历史书，不少人物本身必须有单独的传，因而有的事件会牵涉到两个以上的有传的人物。在这样的情况下势必只能把这件事主要写入某一传记，而在另一篇传记里只能简单地提一下甚或不提。例如，在《史记·樊哙列传》里就不能像在《项羽本纪》里那样地写他在鸿门宴中的表现。这对于在《樊哙列传》里塑造樊哙形象便成为一种损失。这种把一个事件详略不同地记入两篇或多篇传记，甚或在有的传记里根本不写，让读者去看另一篇传记，这种方法称为"互见"。如果我们把《史记》作为文学研究的对象，那么，在研究某一形象时，必须把散见于其他传记里的描写一并汇总起来。

第三，《史记》在写人物时，已能调动多种文学手段，通过人物的形貌、神态、动作、话语、行动的场面、气氛、人物的相互关系等方面，来写人物的特征。而且，不但写他们在重要事件中的表现，也写他们的若干生活细节，因而能展示其较完整的面貌。

关于人物的形貌、神态和动作，上引关于项羽、樊哙的段落已是很好的例

---

① 古时席地而坐，坐时把双脚垫在臀下；"跽"是把膝盖以上的腿部挺直。

子，不过，项羽的挑战和樊哙的闯宴都是在重大事件中发生的。这儿再引一段生活上的小事：

(周)昌尝燕时入奏事，高帝方拥戚姬。昌还走，高帝逐得，骑周昌项，问曰："我何如主也？"昌仰曰："陛下即桀纣之主也。"于是，上笑之。然尤惮周昌。(《史记·张丞相列传》)

当时刘邦已经做皇帝，周昌是御史大夫，这是仅次于丞相、太尉的高官，不料在皇帝与这样的大官之间竟会出现如此一幕。在这里既活现了刘邦的无赖相，但更显示了他的精明。周昌当面骂他"桀纣之主"，他不怒反笑，不但不给周昌任何处分，而且对他非常忌惮。这说明他对周昌很了解，深知其对自己确是忠心耿耿，为了巩固统治，他绝不愿意杀掉周昌这样的忠臣，因而不但宽容他的顶撞，而且自己还不得不因他而有所收敛。这一逐、一骑、一笑，就使读者对刘邦增加不少了解。当然，在这里同时也表现出周昌的倔强。

至于写人物的话语，上引宋义的那两段话与周昌的那一句很简单的话，都能在某些方面显示人物的性格特征。项羽在从"垓下之围"中冲出，乌江亭长为他准备好船只，请他渡江时，"项王笑曰：'天之亡我，我何渡为！且籍与江东子弟八千人渡江而西，今无一人还，纵江东父兄怜而王我，我何面目见之？纵彼不言，籍独不愧于心乎！'"(《史记·项羽本纪》)这一段话也很能显示出英雄末路的悲凉和强烈的自尊，尤其是那一"笑"，更含蕴着无限的痛苦、心酸和宁死也不接受屈辱的坚强！

但是，在考察《史记》中人物的话语时，不仅应该注意他们的对话，也应重视他们以诗歌的形式表现出来的内心活动。项羽的《垓下歌》和刘邦的《大风歌》，我们在下一章中将作介绍，这里再引一首刘邦的作得并不好、但很能看出其思想感情的歌。那是刘邦唱给他的宠姬戚夫人听的。刘邦的太子是其原配夫人吕后所生，刘邦想废掉这一位太子而立戚夫人儿子如意为太子。但太子请了四位很有声望、连刘邦也请不动的人为辅佐，这使刘邦大为震动：

四人为寿已毕，趋去，上目送之。召戚夫人，指示四人者曰："我欲易之，彼四人辅之，羽翼已成，难动矣。吕后真而主矣。"戚夫人泣，上曰："为我楚舞，吾为若楚歌。"歌曰："鸿鹄高飞，一举千里。羽翮已就，横绝四海。横绝四海，当可奈何！虽有矰缴，尚安所施？"歌数阕，戚夫人嘘唏流涕。上起去……(《史记·留侯世家》)

从这首歌可以很清楚地看出刘邦对他的大儿子的态度。他恨不得像射鸟一样地把自己的这个亲生儿子一箭射死，而且因为无法射他而感到很深的痛苦和

悲哀。像这样的歌，实在比千言万语还要深刻。

在话语中，还有一项要特别注意的，就是那种力图掩盖内心真实活动的对话。在中国的传统写法中，一般都是要进而揭示其实际情况的，直到《儒林外史》，作者才不去揭示而让读者自己体会。但在《史记》里已有了这样的萌芽。那是在刘邦死前发生的。他在讨伐叛乱的九江王黥布的战争中受了箭伤，回来路上，病越来越重，"吕后迎良医，医入见。高祖问医，医曰：'病可治。'于是嫚骂之曰：'吾以布衣，提三尺剑，取天下。此非天命乎！命乃在天，虽扁鹊何益？'遂不使治病，赐金五十斤，罢之。"（《史记·高祖本纪》）就这样，高祖生病去世了。从文学的角度看，这实在是很出色的描绘。虽说是真命天子，但在正常的情况下，哪一个天子会因自己"命乃在天"而拒绝治病服药呢？何况以刘邦的精明，病又已经很重，他哪会不知再不治就会有生命危险？再说，刘邦并不是一个要硬装好汉的人，医生又已跟他说"病可治"，如果要活下去，他为什么要如此坚决地拒绝治疗呢？所以，他实在是不想再活下去了，"命乃在天"云云，不过是为了掩盖其拒绝治疗的真实动机的门面话。在他对医生"嫚骂"的背后，隐藏着生不如死的深重的悲哀、痛苦。就这一点说，他的"嫚骂"与项羽自杀之前的"笑"实可谓前后辉映，他临死前的心情，大概也未必比项羽自杀前好多少。

那么，刘邦何以会如此呢？这在《高祖本纪》中是找不出答案的。在《留侯世家》的上引文字中，我们才可看到一点端倪。在《张丞相列传》中，这一点就写得较为明白：

> 居顷之，赵尧侍高祖。高祖独心不乐，悲歌。群臣不知上之所以然。赵尧进，请问曰："陛下所为不乐，非为赵王年少，而戚夫人与吕后有郤邪，备万岁之后而赵王不能自全乎？"高祖曰："然。吾私忧之，不知所出。"

虽然赵尧为他出了主意，让周昌去担任赵王——即如意——的相，以便在高祖死后保护赵王；刘邦接受他的意见，并为此请求了周昌；但以刘邦的精明，绝不会认识不到周昌是保护不了赵王的。他之所以这样做，与其说是欺骗自己，还不如说是欺骗戚夫人，让她暂时有某种安全感。由于不能改换太子，他的晚年就不能不一直在这样的不乐、忧思中经受熬煎，戚夫人和如意未来的悲惨处境，不能不时时在他眼前晃动，而在现实中，戚夫人自然又会经常地向他"嘘唏流涕"。这样的生活，恐怕也正是生不如死。所以，《史记》写刘邦病重而不肯服药，正是显示其晚年心境的一种很好的细节描写。

在以行动的场面和气氛来写人物上，最突出的是写项羽被困垓下直到乌江自刎的部分和荆轲刺秦王的部分。今引后一部分中荆轲出发及在殿上行刺

的两段于下①：

……太子及宾客知其事者皆白衣冠以送之。至易水之上，既祖，取道，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰："风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！"复为羽声忼慨，士皆瞋目，发尽上指冠。于是荆轲就车而去，终已不顾。

……秦王谓轲曰："取舞阳所持地图。"轲既取图奏之。秦王发图，图穷而匕首见。因左手把秦王之袖，而右手持匕首揕之。未至身，秦王惊，自引而起，袖绝。拔剑，剑长，操其室。时惶急，剑坚，故不可立拔。荆轲逐秦王，秦王环柱而走。群臣皆愕，卒起不意，尽失其度。而秦法：群臣侍殿上者，不得持尺寸之兵。诸郎中执兵皆陈殿下，非有诏召，不得上。方急时，不及召下兵，以故荆轲乃逐秦王。而卒惶急，无以击轲，而以手共搏之。是时，侍医夏无且以其所奉药囊提荆轲也。秦王方环柱走，卒惶急，不知所为。左右乃曰："王负剑！"负剑，遂拔以击荆轲，断其左股。荆轲废，乃引其匕首以擿秦王，不中，中铜柱。秦王复击轲，轲被八创。轲自知事不就，倚柱而笑，箕踞以骂曰："事所以不成者，以欲生劫之，必得约契以报太子也。"

在前一段中，制造出一种极其悲壮的气氛。这种气氛，本是由送行者的衣冠、歌唱、歌词、瞋目发指的神态组成的，而最后荆轲的"就车而去，终已不顾"，则把这气氛推向了高潮。但也正是基于这种气氛，尽管荆轲在这里没有多少表现，他的英雄气概就更其突出，人物形象也更栩栩如生了。

在后一段中，荆轲刺秦王的场面十分生动。作者不仅写出了秦国君臣的惶急、混乱，也交代了其所以如此的原因。这一切不但增加了读者的阅读兴趣，也更显出了荆轲的临危不乱，从容不迫：在殿上一片混乱时，他争取生劫秦王；一旦自己受伤，知生劫已无可能，立即以匕首投掷；及至失败已成定局，遂"倚柱而笑，箕踞以骂"，他始终没有把秦国君臣看在眼里！两相对照，荆轲的形象更为鲜明。

在通过人物之间的关系来写人物方面，《刺客列传·荆轲传》中也有很好

① 《史记》记荆轲事与《战国策》大致相同。由于班固在《汉书》中说过司马迁在写作时采择过《战国策》，后人对《史记》、《战国策》相同之处，一般认为是《史记》采择《战国策》。但《刺客列传》篇末司马迁说："世言荆轲，其称太子丹之命'天雨粟，马生角'也，太过。又言荆轲伤秦王，皆非也。始公孙季功、董生与夏无且游，具知其事，为余道之如是。"可见其在《刺客列传》中所记荆轲刺秦王事，皆为公孙季功、董生为他所"道"。故明、清时有不少学者认为《史记》中荆轲刺秦王一节并非司马迁采自《战国策》，倒是《战国策》中此一部分系采自《史记》。今从之。因《战国策》是刘向于汉成帝时将几种书名不同而性质相同的著作拼成的，其中难免掺入汉代前期乃至其后的著作，是以有采择《史记》之可能。

的例证。在荆轲寓居燕国之前，曾到过榆次，与善于剑术的盖聂论剑，“盖聂怒而目之。荆轲出，人或言复召荆卿。盖聂曰：‘曩者吾与论剑，有不称者，吾目之。试往，是宜去，不敢留。’使使往之主人，荆卿则已驾而去榆次矣。使者还报，盖聂曰：‘固去也。吾曩者目摄之。’”由此看来，荆轲似乎很胆怯；盖聂在得知他走后所说的那两句得意洋洋的话，也说明他的胆怯原在盖聂意料之中。接着又写荆轲到了邯郸，“鲁句践与荆轲博，争道，鲁句践怒而叱之，荆轲嘿而逃去。遂不复会。”这就在读者中进一步加深了荆轲胆怯的印象。而到了篇末，却有这样一段：“鲁句践已闻荆轲之刺秦王，私曰：‘嗟乎！惜哉其不讲于刺剑之术也！甚矣吾不知人也！曩者吾叱之，彼乃以我为非人也。’”通过鲁句践自己的忏悔，读者这才明白了荆轲不与他们争，乃是对他们的蔑视；不但不是胆怯，也不是出于“小不忍，则乱大谋”之类的考虑，而是根本没有把他们当人看。这是真正的骄傲！

这类通过与别人的关系来表现作品主人公思想、感情与其特征的手法，在《史记》的其他篇中也不乏其例。如《廉颇蔺相如列传》中廉颇要与相如过不去，相如处处退避，显示出了他的以大局为重；《淮阴侯列传》中，韩信在封王以后，对以前曾要自己从他胯下爬过去的人不但不加以惩罚，反而予以重任，则写出他的善于笼络人心。而且，《史记》在通过人物之间的关系写人物时，并非只把其他的人物作为突出主人公的工具，而仍然在条件许可的情况下写出那人的特点。《廉颇蔺相如列传》中的廉颇，固然通过其与相如的为难和终于悔悟，而显得更为生动，就是鲁句践的那段话，其中的“惜哉其不讲于刺剑之术也”一句，也仍然显出了他的自以为是和可笑。他显然以为荆轲如果精于刺剑之术就会获得成功，所以为他惋惜；但当时荆轲根本不可能带剑，剑术再精也没有用。鲁句践在对事情不怎么了解的情况下，就以如此肯定的语气发表其荒谬的见解，这种自以为是和可笑，跟他以前对荆轲的“怒而叱之”其实是一脉相承的。但如果只是借鲁句践来描画荆轲，司马迁原不必写这句话的。

总之，通过人物的神态、动作、话语、特定的气氛、场面、人物之间的关系，《史记》写出了许多生动的人物形象。这不仅使《史记》中的不少篇章成为优秀的传记文学作品，而且，司马迁所使用的这一系列手法，对于以后的叙事性文学——包括虚构性的小说——都是可贵的经验。

《史记》不但在文学的叙事性方面取得了重大成就，而且还含有抒情的成分。有时表现在篇末的赞里，有时也表现在正文里。最突出的是《伯夷列传》：

或曰：“天道无亲，常与善人。”若伯夷、叔齐，可谓善人者非邪？积仁洁行如此而饿死！且七十子之徒，仲尼独荐颜渊为好学，然回也屡空，糟糠不厌，而卒蚤夭。天之报施善人，其何如哉！盗跖日杀不辜，肝人之肉，

暴戾恣睢，聚党数千人，横行天下，竟以寿终，是遵何德哉！此其尤大彰明较著者也。若至近世，操行不轨，专犯忌讳，而终身逸乐，富厚累世不绝。或择地而蹈之，时然后出言，行不由径，非公正不发愤，而遇祸灾者不可胜数也。余甚惑焉。傥所谓天道，是邪非邪？

……君子疾没世而名不称焉……伯夷、叔齐虽贤，得夫子而名益彰；颜渊虽笃学，附骥尾而行益显。岩穴之士，趣舍有时若此，类名湮灭而不称，悲夫！闾巷之人，欲砥行立名者，非附青云之士，恶能施于后世哉？

在这里，他勇敢地倾诉了人间的不平。伯夷、叔齐、颜渊那样的人，为什么竟然陷入如此的惨境？更多的类似他们的高尚的人，生前固然吃尽辛苦，死后又无声无息，还不如他们有孔子为之表彰，这又是怎样的悲哀！但其实也不奇怪，在当时的社会里，如果不依附“青云之士”，一般的老百姓无论其品德、操行多么了不起，又哪能把声名传于后世呢？这种对“天道无亲，常与善人”的传统观念的尖锐的诘质，既包含着对现存人间秩序的强烈怀疑，又蕴含着满腔的悲愤，实可作为抒情文来看待。

三、《史记》在文学史上的地位和影响

《史记》在中国史学史和文学史上都具有崇高的地位。史学方面的，不属于本书的范围。其在文学方面的重要意义，则主要有两点。

首先，从《史记》开始，中国才有了散文的叙事文学，而且使叙事性的文学在汉代取得了重要的发展。

先秦时期的历史散文不是严格意义上的文学作品，而且在先秦也没有叙事诗。到了汉代，随着《史记》的出现，才打破了在散文领域内没有严格意义上的叙事文学的局面。同时，汉代虽已有叙事诗和叙事赋，但一则像《神女赋》、《神乌傅》之类作品的产生时间无法确考，再则即使它们产生在《史记》之前，但从其本身的成就和此类体裁长期缺乏有力的后继这两点来看，也不能说它们已为汉代的叙事文学奠定了基础。叙事诗的情况同样如此，在那一领域里较优秀的作品的出现要到东汉后期。所以，最早在中国文学史上显示了叙事文学的强大生命力的，乃是《史记》。

其次，《史记》是最早为我国文学散文的发展开辟道路的作品。

不但先秦时期的历史散文不是严格意义上的文学作品，先秦的诸子散文和西汉前期的政论散文同样不是。邹阳、枚乘的上书则实用性远较其文学成分强。所以，西汉的文学性散文除《史记》以外数量很少，而且，除东方朔《答客难》以外，其他都出现在《史记》以后（司马迁的《报任安书》也作于《史记》成书

之后）。即使因刘勰把《七发》视为杂文，我们把它也算作散文，仍不过两篇；当然难于承担为文学散文开辟道路的任务。所以，在西汉为文学散文开辟道路的，乃是《史记》和少数的几篇文学散文，而实以《史记》为主力。

至于《史记》对后代文学的影响，首先也在于叙事文学方面。但其影响有直接与间接之分。

就直接影响说，由《史记》所开创的纪传体史书，几乎无不受《史记》的影响。而最早的几部，例如班固的《汉书》等，更是其直接的继承者。在这些史书中，也有些较好的传记文学作品，例如《汉书》的《苏武传》、《李陵传》等，就这个意义上说，《史记》实对其以后的传记文学产生了重大的影响。

另一方面，《史记》还为以后的通俗说唱、小说、戏剧提供了丰富的素材，而且一直影响到现代文学。就目前所知，这类作品最早的为通常称作《伍子胥变文》的通俗文学作品。至于古代的小说、戏曲，其肯定取材于《史记》的，都不是第一流的作品，如戏曲《千金记》等，但因数量不少，对繁荣戏曲、小说当然是有益的。其比较突出的古代作品，例如元曲《赵氏孤儿》，则实在很难肯定其到底取材于《史记》还是《左传》。在现代文学方面，有郭沫若的剧本《棠棣之花》、《虎符》，茅盾的小说《大泽乡》等，其主人公也都出于《史记》。

就间接的影响说，那牵涉到中国的虚构性文学与历史著作的关系。作为中国最早的具有自觉意识的小说创作的唐代传奇，就与历史著作的关系非常密切。作者的写作目的在于显示其“史才、诗笔、议论”（见赵彦卫《云麓漫钞》），故其作品不少以“传”作为标题，如《任氏传》、《霍小玉传》等；因而作为纪传体历史著作创始者的《史记》与文言小说实存在间接的关系。至于如清代蒲松龄的《聊斋志异》，每一篇末有一段“异史氏曰”，那更直接源自《史记》每篇末的“太史公曰”。此外，从唐传奇开始的文言小说，常影响于通俗小说和戏曲，而通俗小说中的讲史（后又演变为演义）一类，又与历史著作联系密切。总之，中国的虚构性文学与历史著作的上述关系，同时也就意味着《史记》对它们的间接影响。

《史记》对后代其他散文也有影响。不过，由于《史记》是散体文章，而至迟从东汉开始，文章中的骈偶成分就日益增多，到魏晋南北朝乃至唐代前期，骈文都很盛行，《史记》对散文的文体及笔法产生较大的影响实际上是从中唐开始的。但尽管自中唐以后，有不少人提倡学习司马迁的散文，在这方面到底产生了多少积极影响，还必须作进一步的研究才能得出较为明晰的结论。

四、西汉中期的抒情文及其他

流传至今的基本上可以视为抒情性散文的西汉中期较重要的作品，有东

方朔《答客难》、司马迁《报任安书》、李陵《答苏武书》、杨恽《报孙会宗书》。此外尚有王褒《僮约》，则属于游戏文章。

就目前所知，西汉最早的抒情散文是东方朔的《答客难》。

东方朔（前154—前93）字曼倩，平原厌次（今山东惠民）人，武帝时为太中大夫。他为人诙谐滑稽，但其内心也具有愤懑、苦闷，滑稽只不过是他的一种表现形式。他的《答客难》在《文心雕龙》中被列为“杂文”，刘勰说：“自《对问》以后，东方朔效而广之，名为《客难》，托古慰志，疏而有辨。”这很能表明其内容特征，特别是“慰志”之语，准确地抓住了它的抒情性；尽管其体裁属于论说。至其文体，实为散文，只不过有些句子押韵而已。但此等现象在先秦散文中早就出现（参见江有诰《先秦韵读》），不能因此而怀疑《答客难》之非散文。是以萧统《文选》也把《答客难》列人“设论”。当然，《答客难》中还有一些骈偶的文字，但在西汉前期和中期的散文中，这也并不是稀见的现象，从邹阳的上书中就可看到这样的实例。因此《答客难》实是一篇最早的抒情性散文①。

此文以主客问答体的方式展开。先由“客”对东方朔提出责难，大意是说：东方朔非常“好学乐道”，但地位却不高，是不是他的行为中有不对头的地方呢？这样的责难，显然是为了作文的需要而进行的虚构。然后由东方朔对此加以回答。他说：在战国的时代，全国尚未统一，是以“得士者强，失士者亡”，苏秦、张仪之类，能够很容易地建功立业，取得高贵的地位。而自己所处的时代，却与此完全不同了，因而他的处境也就完全不一样：

> 今则不然，圣帝流德，天下震慴，诸侯宾服，威振四夷，连四海之外以为带，安于覆盂。天下平均，合为一家，动发举事，犹运之掌，贤与不肖，何以异哉？遵天之道，顺地之理，物无不得其所。故绥之则安，动之则苦；尊之则为将，卑之则为虏；抗之则在青云之上，抑之则在深渊之下；用之则为虎，不用则为鼠；虽欲尽节效情，安知前后？夫天地之大，士民之众，竭精驰说，并进辐凑者，不可胜数，悉力慕之，困于衣食，或失门户。使苏秦、张仪与仆并生于今之世，曾不得掌故，安敢望侍郎乎！

这段文字虽然好像是在歌颂汉武帝——“圣帝”——的伟大，实际上是写了在这样一种所谓的伟大的时代里的士大夫的悲惨处境。独裁者的喜怒和好恶决定了他们的命运。没有什么才能的人，只要独裁者喜欢，就可以为将、为侯，处在青云之上；才能突出的，如果统治者不喜欢，也就成了“虏”、“鼠”，处于深渊底下。而且，“绥之则安，动之则苦”，如果自己想要有所作为，有所行动，就可

① 《文心雕龙》所说的“自《对问》以后”中的《对问》，是指署名宋玉作的《对楚王问》。这也是一篇文学性的散文。但大概未必为宋玉所作，其时代难以确定，今不置论。

能带来很大的灾难，比东方朔略后一点的司马迁就是这方面很好的例子。相反，如果庸庸碌碌，随波逐流，反而有可能取得富贵。在这样的独裁统治底下，整个社会就只能死气沉沉。在我国文学史上，东方朔是第一个揭示这种独裁统治的可怕的作家。司马迁《史记》里面的不少列传，则以具体的历史事实，印证了他的这种感受。

此文在形式上的特点，是以雍容甚至稍显滞重的文笔，不断地引经据典的方法，来隐约地透露若干内心的苦涩；有时甚至使人分不清楚是安慰还是叹息。例如，文中说："使苏秦、张仪与仆并生于今之世，曾不得掌故，安敢望侍郎乎！"这就是刘勰说的"托古慰志"；他似乎是在为此而欣幸，然而，他真是因此而为自己高兴吗？

稍后于《答客难》的是司马迁的《报任安书》（亦名《报任少卿书》）。任安字少卿，是司马迁的朋友，当时任安因事下狱，并且不久将处死刑。在这以前，任安曾写信给司马迁，劝他"推贤进士"，司马迁一直没有答复。这时因任安即将离开这个世界，所以就将自己内心的悲愤郁积作一番总的倾诉，同时也回答他以前的建议。

在这信中，司马迁首先说明自己是受过宫刑的人，为世人所鄙视，所以不宜再担任推荐贤才的任务。其次说明自己受宫刑的原因，反映了当时的专制独裁政权下的黑暗、残酷的一面。接着诉说自己经此奇耻大辱而仍偷生于世的动机：完成一部足以传世的著作。最后以表明自己又自豪又痛苦的心情作结。他不只写出了封建专制的淫威对他的摧残、迫害，更进而写出了个人与社会的矛盾和冲突。这是因为如同马克思主义所早就证明过的：统治的思想就是统治阶级的思想。司马迁既受到体现封建专制制度的统治阶级的惩处，也就必然受到当时社会的鄙弃。所以，在这封信中，我们不仅听到了个人在社会重压下的呻吟，也看到了个人的勇猛的反抗。

现引其最后的部分如下：

> 《诗》三百篇，大底贤圣发愤之所为作也。此人皆意有所郁结，不得通其道，故述往事，思来者。乃如左丘无目，孙子断足，终不可用，退而论书策，以舒其愤，思垂空文以自见。
>
> 仆窃不逊，近自托于无能之辞，网罗天下放失旧闻，略考其行事，综其终始，稽其成败兴坏之纪。上计轩辕，下至于兹，为十表、本纪十二、书八章、世家三十、列传七十，凡百三十篇。亦欲以究天人之际，通古今之变，成一家之言。草创未就，会遭此祸，惜其不成，是以就极刑而无愠色。
>
> 仆诚已著此书，藏之名山，传之其人，通邑大都。则仆偿前辱之责，虽万被戮，岂有悔哉！然此可为知者道，难为俗人言也。

且负下未易居，下流多谤议。仆以口语遇遭此祸，重为乡里所戮笑，以污辱先人，亦何面目复上父母之丘墓乎？虽累百世，垢弥甚耳。是以肠一日而九回，居则忽忽若有所亡，出则不知其所往。每念斯耻，汗未尝不发背沾衣也。身直为闺阁之臣，宁得自引深藏岩穴邪？故且从俗浮沉，与时俯仰，以通其狂惑。

今少卿乃教以推贤进士，无乃与仆私心剌谬乎？今虽欲自彫琢，曼辞以自饰，无益于俗，不信，秖足取辱耳。要之，死日然后是非乃定。书不能悉意，略陈固陋。谨再拜。

由此可见，他的著书——写《史记》——是为了发抒愤懑，其本身就是一种抗争；及至身受腐刑，而仍然坚持写作，那更是一种抗争。所以，在完成了这一任务以后，他能够自豪地声称："虽万被戮，岂有悔哉！"这时他的内心是无比地痛快和骄傲！他已对社会所给予他的耻辱，作了极其猛烈的反击！但是，社会仍在压迫他，而且，这种压力是这样地强大，使他觉得"虽累百世，垢弥甚耳"。于是，他又只能在无比的痛苦中经受煎熬，体验到无地可容的自卑，并把希望寄托于未来："要之，死日然后是非乃定。"他归根到底还是希望取得社会的承认。但是，在他那样的处境中，这种希望恐怕只能更增加他的痛苦。

也正因此，司马迁的《报任安书》是我国历史上第一篇非常坦率、深刻地表现其内心的激动和冲突的散文，它虽然是写给朋友的信，但同时也是能在感情上打动广大读者的文学散文。

司马迁的受腐刑，与李陵有关。李陵（？—前74）字少卿，陇西成纪（今甘肃秦安）人，西汉名将李广的孙子。他在汉武帝时，率兵与匈奴作战，表现很勇敢，取得了很大的战果，但因没有救兵，战败而降。司马迁认为李陵"身虽陷败，彼观其意，且欲得其当而报于汉"（《报任安书》）。并且把这样的意思向汉武帝说了，因此而触怒了汉武帝。后来，西汉政府派苏武出使匈奴，李陵在匈奴与苏武有所交往。在《文选》中收有李陵的《答苏武书》。从内容来看，是苏武回到西汉首都长安以后李陵写给他的信。一般认为此信乃是伪作。

最早提出这一看法的是唐代的刘知幾。《史通·杂说下》说它："词采壮丽，音句流靡，观其文体，不类西汉人，殆后来所为，假称陵作也。迁史缺而不载，良有以焉。"到了宋代，苏轼在《答刘沔都曹书》中也说："及陵与武书，辞句儇浅，殆齐梁间小儿所拟作。"后来定此篇为伪作的人，也主要是承袭刘、苏之说而没有提出新的有力证据；虽然苏轼的所谓"殆齐梁间小儿所拟作"明

显是错误的①。综合刘知幾与苏轼两人的意见，其理由不过是如下两点：（一）书信的风格与西汉不类；（二）司马迁的《史记》中没有记载这一封信。如要补充，还可以说，在班固的《汉书·李陵传》里也没有提到这封信，而且《汉书·艺文志》中并没有说到李陵有文集。但是，从此信的内容来看，其时苏武已经回到汉朝，那是汉昭帝元始六年（苏武于该年返汉）以后的事情了，其时司马迁已死，他当然不可能再看到这封信并将它写入《史记》。所以刘知幾以"迁史不载"为疑，实在是不必要的。至于说《汉书·艺文志》没有著录李陵的著作，那也不能证明当时不可能有李陵的这封信。一个很明显的例证：《汉书·艺文志》中只著录了司马迁的《太史公书》（即《史记》）和《司马迁赋》，并没有著录其他的文章，但是《汉书·司马迁传》就记入了司马迁致任安的信。可见《汉书·艺文志》没有著录的东西，并不意味着不存在。另一方面，现在所见的李陵《答苏武书》中，有好些对西汉统治者很不利的话，例如为韩信、彭越鸣冤叫屈，而班固《汉书》乃是官书，则其在《李陵传》中不收录此信也是情理之常，不能据此就认为李陵此信乃是伪作。除了这些证据以外，剩下来的就是所谓的风格"不类"了。但是，仅仅依靠风格来辨别真伪，是不可靠的，何况对于这篇《答苏武书》的风格，刘知幾与苏轼的意见就差别很大，刘知幾说它"辞采壮丽，音句流靡"，苏轼则说它"词句儇浅"，到底哪个人的说法可以相信呢？这也足见光凭个人印象来判断一篇作品的风格很易发生见仁见智的现象，若再以此来判断作品的真伪，就更危险了。而且，就此篇体制上的特点来说，其略近六朝之文的，不过是多用四字句（有一处竟连用二十九句之多）和偶杂骈偶句式；但连用二十九句四字句，晁错《贤良对策》已有先例，间杂骈偶句式的现象，在西汉中期的文章中也非绝无仅有。例如终军的《白麟奇木对》，全文仅四百十三字，有将近三分之一的篇幅为骈偶句式，如"设官竢贤，县赏待功。能者进以保禄，罢者退而劳力。""陛下盛日月之光，垂圣思于勒成；专神明之敬，奉燔瘗于郊宫。献享之精交神，积和之气塞明"之类，其骈偶化的程度较之《答苏武书》有过之而无不及。所以，在出现确切证据以前，我们仍把此篇作为李陵的作品。

在《答苏武书》中，李陵倾诉了自己的悲痛和愤恨，既有对于故土的怀恋，又有对于西汉政府的决绝。此篇的一个重大的特色就在于能够写出这种内心的矛盾。他述说自己的悲痛道：

---

① 六朝时江淹于宋末所作《诣建平王上书》中说："此少卿所以仰天槌心，泣尽而继之以血者也。"此句本于李陵《答苏武书》的"何图志未立而怨已成，计未从而骨肉受刑，此陵所以仰天椎心而泣血也。"知李陵此书至迟于宋末已广泛流行，人多知之，故江淹将它作为典故使用，又怎可能为"齐梁间小儿所拟作"？

与子别后，益复无聊。上念老母，临年被戮；妻子无辜，并为鲸鲵。身负国恩，为世所悲。子归受荣，我留受辱，命也如何！身出礼义之乡，而入无知之俗，违弃君亲之恩，长为蛮夷之域，伤已！令先君之嗣，更成戎狄之族，又自悲矣！

这是一种源于价值观念的深刻的精神痛苦。“君亲之恩”、“华夷之辨”在当时已是神圣不可侵犯的原则，所以，在李陵的内心不能不存在着深重的犯罪感。他曾当面对苏武说过：“陵与卫律之罪上通于天矣。”[①]这里表白的正是同样的心情。何况全家被戮的悲痛又时时咬啮他的心。而且，如果一直在匈奴留下去，他的这种悲惨的处境就永远不能改变。但如要回到父母之邦，又必然蒙受另一番耻辱，这又是他所不能忍受的。

男儿生以不成名，死则葬蛮夷中。谁复能屈身稽颡，还向北阙，使刀笔之吏，弄其文墨耶？愿足下勿复望陵。嗟乎子卿，夫复何言！相去万里，人绝路殊。生为别世之人，死为异域之鬼。长与足下生死辞矣！幸谢故人，勉事圣君。

他的祖父李广就是因为不愿受刀笔吏的审查而自杀的，难道他要去接受祖父所不能忍受的耻辱吗？何况他的事情远比祖父当时的失误要严重得多，刀笔吏自可名正言顺地给他更大、更重的侮辱。而且，尽管杀他亲属的汉武帝已经死了，但是，他能够向汉武帝的后人去“屈身稽颡”吗？面对这一切，他觉得自己又无法回去。而从“嗟乎子卿”以下几句来看，他在作出这一决定时，其内心又承受着怎样的伤痛！

这样痛苦地活着实在毫无意义。那么，索性自杀吧！然而，自杀又只能“增羞”，为他的自尊心所不能接受：

……每一念至，忽然忘生。陵不难刺心以自明，刎颈以见志。顾国家于我已矣，杀身无益，适足增羞。故每攘臂忍辱，辄复苟活。

这里的“国家”是指天子[②]。在皇帝杀了他的全家以后，他如再自杀，就是服罪或畏罪，所以他说是“适足增羞”。而这样地活下去，就他来说，确是忍辱苟活！而且，除了死亡的自然到来以外，他既无法改变这种局面，也无法使它提早结束。

就这样，他的这封信真切而生动地表露了内心的痛苦、矛盾与绝望。当然，他在信中也发泄了自己的怨愤，并对西汉最高统治者的残害功

① 见《汉书·苏武传》。卫律也是汉臣而投降于匈奴的。

② 汉人习惯上以“国家”指称天子，见《名义考》。

臣、漠视贤人提出了批判，但比较起来，前述的这种内容占着更重要的地位。

此篇文字洗练，感情强烈。最能显示其艺术成就的，是如下一段：

> 自从初降，以至今日。身之穷困，独坐愁苦。终日无睹，但见异类。韦鞲毳幕，以御风雨；羶肉酪浆，以充饥渴。举目言笑，谁与为欢？胡地玄冰，边土惨裂，但闻悲风萧条之声。凉秋九月，塞外草衰。夜不能寐，侧耳远听，胡笳互动，牧马悲鸣，吟啸成群，边声四起。晨坐听之，不觉泪下。

写景抒情，融为一体，尤其是最后几句，悲凉之气，沁人心脾。即使真如苏轼所说，此文出于齐梁人之手，也可算得上是当时的佳作，何况这是西汉时期的作品！而其所以能够写得如此感人，主要当是因为作者对此具有切身的强烈的感受。

西汉的另一篇显示个人反抗性的重要散文，是司马迁的外孙杨恽所写。恽（？—前55）字子幼，华阴（今属陕西）人。他曾任中郎将，封平通侯，清廉而有才能，一度为宣帝所信任。后因与宣帝的亲信太仆戴长乐有矛盾，两人均被免官为庶人。于是，他在家里建房舍，治产业，以增加财富。他的朋友安定太守孙会宗写信给他说："大臣废退，当阖门惶惧，为可怜之意。不当治产业，通宾客，有称举。"杨恽接到此信后，给他写了一封回信，这就是《报孙会宗书》，信中说：

> ……窃自思念，过已大矣，行已亏矣，长为农夫以没世矣。是故身率妻子，戮力耕桑，灌园治产，以给公上。不意当复用此为讥议也。
>
> 夫人情所不能止者，圣人弗禁。故君父至尊亲，送其终也，有时而既。臣之得罪，已三年矣。田家作苦，岁时伏腊，烹羊炰羔，斗酒自劳。家本秦也，能为秦声。妇赵女也，雅善鼓琴，奴婢歌者数人，酒后耳热，仰天抚缶而呼呜呜。其诗曰："田彼南山，芜秽不治；种一顷豆，落而为萁。"人生行乐耳，须富贵何时？是日也，拂衣而喜，奋袖低昂，顿足起舞，诚淫荒无度，不知其不可也。
>
> 恽幸有余禄，方籴贱贩贵，逐什一之利。此贾竖之事，污辱之处，恽亲行之。下流之人，众毁所归，不寒而慄。虽雅知恽者，犹随风而靡，尚何称誉之有？

在这些文字里，充满着桀骜不驯之气。其实，孙会宗所说的那些话，并不只是他的个人意见，而是当时生活在专制独裁统治底下的人们非遵守不可的规矩。因为，既然必须绝对服从皇帝，那就应该承认皇帝所做的一切都是对的；皇帝处分了谁，谁就必须只能承认自己是犯了与这种处分相应甚或更重的罪，从而在受处分后，也就理当在家里闭门思过，感谢皇帝对自己的宽大，装出一副既

惶恐又感恩的可怜的样子。只有这样，才不会带来进一步的灾难。但是，杨恽就是不愿意这样做。他在信中为自己辩护，实际上是对专制独裁统治下的这种信条的挑战。

上引文字的第一段是说：我已经是老百姓了，“戮力耕桑”正是老百姓的本分，为什么要说我“治产业”而加以“讥议”呢？第二段说：即使死了父母，也只要守孝三年就够了。我犯罪受处分已经三年了，今天，我在劳动之余喝点酒，听听音乐，唱唱歌，以慰劳一下自己，这也正是人情之常；这确实是“淫荒无度”吧，但我并不觉得这有什么不可以。第三段说：我现在是在贩卖粮食以追求利润，这是被大家所看不起的商贾的行为，哪里还会有什么“称誉”可言？而在这三段文字中，最锋芒毕露的，是“人生行乐耳，须富贵何时”一句。把人生的意义归结为“行乐”，这跟当时作为统治思想的儒学是恰相对立的；鄙弃富贵又会导致对富贵者的轻蔑，这是不利于权势者的。

此文直抒胸臆，不事雕琢，而气势甚盛。上引文字的每段之末，分别使用感叹句、讽刺句和反问句，均含有强烈的感情色彩，显示出他的自信，有助于气势的造成。就总体来说，这是一篇颇有感染力的散文。

他写这封信以后，过了不久，发生日食。有人向皇帝举报，说杨恽不思悔过，日食是由他的这种行为引起的。根据儒学的“天人感应”的理论，这自然也说得过去。于是，对杨恽逮捕审查。在审查中，发现了他给孙会宗的这封信，汉宣帝看了很愤怒，最后杨恽就以大逆无道的罪名，被处以腰斩之刑；妻、子都发配到酒泉郡。孙会宗也受到免官的处分，想是因为他收到杨恽这样的信而没有举报之故。这大概是我国历史上的第一次文字狱。

与以上三人的作品相比，王褒的散文完全是另外一种类型。他的最重要的文学散文《僮约》是一篇游戏文章。文中说：他有一次借宿在寡妇杨惠家里，杨惠家里有个奴仆叫便了，王褒让他去买酒，他却说，杨惠的丈夫生前买他的时候，只是说让他看家，没有说让他为别的男人去买酒。王褒很生气，就问杨惠是否愿意将便了卖掉，杨惠表示愿意。便了对王褒说：你以后要我做什么事情，都应事先在买卖的契约上写清楚。于是王褒在契约上写了很多很多他所应该做的事，而且规定了做得不好时的处罚。这下把便了吓怕了，他“仡仡叩头，两手自搏，目泪下落，鼻涕长一尺：‘审如王大夫言，不如早归黄土陌，丘蚓钻额。早知当尔，为王大夫沽酒，真不敢作恶。’”

篇中所写，显非事实。当时的主人对奴婢是可以“颛断其命”（见《汉书·王莽传》）的，杀死奴婢，不必抵命；灼伤奴婢，也用不到受刑事处分①；责打当

① 这种情况，到东汉光武帝的时候才改变，见《后汉书·光武纪》。

然更不在话下。王褒如要虐待奴婢，根本用不到在买契上如此详细地载明。当然，他也不会特地写这样的买契向奴婢示威。假使奴婢不遵约束，他任意惩罚就是。所以，这样的文章本就是写着玩的，文中使用了“鼻涕长一尺”、“丘蚓钻额”这样的口语，也正说明那是一种逗人笑乐的文字。

《僮约》这篇文章本身并无多大价值，但它的出现，在文学史上的意义却应予足够的重视。第一，它意味着文学的虚构性与娱乐性的加强。从《七发》到司马相如等人的体物大赋都具有虚构性及娱乐性(大赋的娱乐性是供上层人物——例如汉武帝——的欣赏，尽管后来加强了讽谏的成分，但主要仍是供上层人物的欣赏)；《答客难》之类的文章也具有虚构性。至此又出现了这一类的游戏文章，这说明文学的虚构性与娱乐性得到了进一步的承认，并因此而在文学创作中开辟了新的门类。第二，它意味着通俗性文学受到了上层文人的关注。《僮约》文字通俗，并引口语入文，显然具有通俗性的一面。从《神乌傅(赋)》我们可知西汉有通俗文学的存在，《僮约》则说明了像王褒那样的上层文人对通俗文学也感兴趣，并且他自己的创作也有向通俗文学倾斜的成分。这不仅可借以测知通俗文学在当时的影响，而且也可借以推知在这些较上层的文人的参与下，汉代的通俗文学必将有相当的发展。所以，在考察隋唐的通俗文学时，我们必须对其历史渊源有足够的重视。第三，这意味着创作中的游戏态度的形成。而这种态度对作品艺术水平的提高有可能带来积极的作用。像司马迁《报任安书》那样的散文，以抒发自己的感情为主，不可能以较多的时间和精力用于艺术形式的加工；以取悦别人为目的的作品——例如体物大赋——虽会注重艺术上的提高，但一般缺乏自由意志，因而也不利于创作。唯有游戏的态度，既能从容推敲，又可基本不考虑迎合读者的问题，所以对创作不为无益。当然，也有作者会因其是游戏文章而粗制滥造，所以，并非所有的游戏文章都有好处。但从总体来看，游戏态度对文学发展仍是有益的。例如，词在开始出现时，又何尝不是游戏性的作品？

王褒还有《责须髯奴辞》一文，也是游戏文章，但只见于《初学记》征引，恐已不是全文；而《古文苑》收此篇，则题为黄香作。

第三节　西汉后期的散文

在西汉后期，由于儒家思想的进一步贯彻，士大夫也更小心谨慎。在文学散文方面像司马迁《报任安书》、杨恽《报孙会宗书》那样的作品是绝迹了。唯一值得重视的是班嗣的《报桓谭书》。

班嗣是班彪的从兄，其生平不详。班固说他"虽修儒学，然贵老、严之术"（《汉书·叙传》）。"老、严"即老、庄，东汉时避讳，改"庄"为"严"。当时桓谭向他借《庄子》，他在《报桓谭书》中说①：

若夫严子者，绝圣弃智，修生保真，清虚澹泊，归之自然，独师友造化，而不为世俗所役者也。渔钓于一壑，则万物不奸其志；栖迟于一丘，则天下不易其乐。不绖圣人之罔，不齅骄君之饵，荡然肆志，谈者不得而名焉，故可贵也。今吾子已贯仁谊之羁绊，系名声之韁锁，伏周孔之轨躅，驰颜闵之极挚。既系挛于世教矣，何用大道为自眩曜。昔有学步于邯郸者，曾未得其仿佛，又复失其故步，遂匍匐而归耳。恐似此类，故不进。

此信自由挥洒，锋芒毕露；不但阐发庄周之旨，讥讪桓谭，而且对君主专制政体予以不留情的揭露，目皇帝为"骄君"，把皇帝给予臣子的爵禄视为钓鱼的"饵"，对"仁谊"、"周孔"、"颜闵"也斥为违反"大道"，这在西汉后期是很难得的。也可以说，这实在是魏晋思想的先驱。

① 《汉书·叙传》原文说："桓生欲借其书，嗣报曰……""报"指报书，故以意定其标题为《报桓谭书》。严可均《全汉文》收此篇，题作《报桓谭》。

第三章　建安以前的汉代诗歌

在中国文学发展早期曾经辉煌一时的四言诗，到了战国时期就已被《楚辞》体的诗所代替；不过《楚辞》中还有不少四言的句子，此外，战国时也还有少量四言诗的存在，例如《石鼓文》①。到了汉代，四言诗仍然颓势难挽。在西汉前期，较有成就的是楚歌体的诗，项羽的《垓下歌》和刘邦的《大风歌》都是传诵不绝的名篇。但到了后来，在汉代与楚歌体诗同时出现的五言诗就逐渐取代了它的地位。从西汉至东汉时代陆续产生的《古诗》十九首是其突出的代表。从建安时代起，诗歌成为文学的主要样式，五言诗又成为诗歌的主要体裁，这就是诗歌——特别是五言诗——在汉代发展的结果；但在这过程中，乐府诗也起了重大的作用，它导致了我国叙事诗的形成和演进。

第一节　楚歌体诗的兴起和四言诗的没落

在西汉前期，诗歌发展中最引人注目的现象是楚歌体诗的兴起和四言诗的衰落。从这里就可以看出楚文化对汉初文学的影响。不过，这些作品都是一时感情激动的产物，这也说明当时的诗歌创作还不是一种从审美意识出发的自觉活动。其所以能感动人，主要在于感情的真挚强烈，当然作者本人还必须有一定的文化修养。

此处首先要介绍的是项羽在垓下被汉军包围时所作的歌，一般称为《垓下歌》：

---

① 《石鼓文》为刻于石鼓上的诗歌，原石藏北京故宫博物院。唐兰先生作有《石鼓年代考》（载《故宫博物院院刊》1958年第1期），谓其作于战国秦献公时期。

力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何！

秦被推翻以后，项羽曾一度恢复分封制，自封为“西楚霸王”，也即诸侯联盟的首领。但刘邦等人起兵反对他，最终他被围困于垓下，势穷力竭，遂于晚上起来喝酒，唱了这首他即兴创作的歌。歌中所说的“骓”，是他常骑的骏马。“虞”是他所宠爱的并经常陪伴他的美人。他认为自己的失败是由于天时不利，即所谓“天之亡我”（《史记·项羽本纪》）。诗歌的第一句洋溢着无比的豪气与自信，但第二、三句就显出了人在上天面前的苍白无力，即使是他那样的盖世英雄，当上天不再眷顾他时，连骓都不肯再行进了，他只得徒呼“奈何”。第四句则一转而变为无限深情，他知道自己已经不可能再有光明的前途，死亡已经在等待着他，但是他还念念不忘于这个挚爱着的美人，为她的未来深深担心，因而发出了“奈若何”的感叹。

这首歌之所以能打动读者，就因其感情容量的巨大，而且情感强烈，富于变化。至于表现手法则很朴素，只是直抒胸臆。

项羽死后六年（前196），他的对手、已经做了好几年皇帝的刘邦回了一次故乡——沛县（今属江苏省）。他把自己昔日的朋友、尊长、晚辈都召集起来，共同欢饮了十几日。一天酒酣，刘邦一面击筑，一面唱了一首自己即兴创作的歌，通常以其首两字命名，称为《大风歌》：

大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方？

唐代李善注释其第一句说：“风起、云飞，以喻群凶竞逐，而天下乱也。”这是对的。刘邦以这种宏伟的自然景象隐喻秦末群雄纷起、争夺天下的情状，使风云都成了他这位威加海内归故乡的天子的陪衬，因而显得更有气势，同时也使此诗的第二句更具有一种踌躇满志的意味。但是第三句又突然一转，透露出很重的忧虑：要维持对天下的统治，必须猛士来守卫四方，但是这样的猛士怎么才能得到呢？又哪里能够得到呢[1]？所以此诗乃是强烈的自豪感和深重的危机感的对立统一。它之能够引起人的共鸣，就在于这种隐藏在欢乐背后的内心的不安。

此诗基本上也是直抒胸臆，以感情的强烈来打动读者；只是第一句的隐喻运用得颇为巧妙。

刘邦作《大风歌》后十一年（前185），他的儿子赵王刘友又有一首楚歌体的作品。因无标题，通常泛称为《歌》，也称《幽歌》。刘邦死后，他的遗孀吕后

---

① “安”字兼有这两种意义。

专政。刘友的妻子为吕后的宗族；他不爱她而爱别的姬妾，其妻进谗于吕后，吕后大怒，把他召至京师，加以幽禁，活活饿死。此诗为其饿死前所作。其中说：

诸吕用事兮刘氏危，迫胁王后兮强授我妃。我妃既妒兮诬我以恶，谗女乱国兮上曾不寤……于嗟不可悔兮宁蚤自财，为王而饿死兮谁者怜之？吕氏绝理兮托天报仇。（据《史记·吕后本纪》）

虽然遭到了这样的迫害，但诗中仍缺乏激情，因而感染力并不强。篇中的“上”是指吕后。从上下文来看，他显然是把“上”与“诸吕”区分开来的；结尾处的“托天报仇”是报诸吕之仇，不包括吕后。可见君臣尊卑之别的观念已在作者的心中深深地扎下了根。值得注意的是：从项羽作《垓下歌》至刘友作此篇的十余年间，除用于祭祀的《安世房中歌》（见后）外，其抒发个人生活感受的共六篇，而楚歌体就占了四篇①。另两首也非四言（一首为虞美人作的五言诗；另一首为戚夫人作，也基本为五言。均见下节）。足见楚歌体在当时声势之盛和四言之衰。

自此以后至西汉中期，楚歌体作品仍有佳作陆续出现。至其作者，不但有男性，而且有女性。今引两首女性作者的歌如下：

吾家嫁我兮天一方，远托异国兮乌孙王。庐为室兮旃为墙，以肉为食兮酪为浆。居常土思兮心内伤，愿为黄鹄兮还故乡。（《乌孙公主歌》）②

发纷纷兮置渠，骨籍籍兮亡居，母求死子兮妻求死夫。裴回两渠间兮君子独安居！（《华容夫人歌》）

第一首为刘细君所作。细君为汉宗室，其父名建，封江都王。元封六年（前105），汉武帝出于政治上的需要，令细君以公主的身份嫁给西域乌孙国王昆莫。当时昆莫已经年老，而且与细君语言不通，细君每年只有很少几次与昆莫见面，平时都独自居住。细君很悲哀，就作了这首歌，朴素地写了自己的遭遇、痛苦和愿望。但由于感情真挚，仍能令人感动。特别是开始的两句，说尽了被自己人抛弃、损害的悲哀：使自己沦落天涯，过着这样悲惨的日子的，竟然是“吾家”！然而，尽管是为家国所弃，却还是不得不深深地怀念着她，幻想着自己能像黄鹄一样地飞回故乡。这大概也是人的一种无法排除的矛盾。

① 楚歌体的四篇中，除上述三篇外，另一篇为刘邦的《鸿鹄》。《史记》、《汉书》所引为四言体，而据逯钦立先生考证，此歌原载于《楚汉春秋》，每两个四言句之间有一“兮”字（见《先秦汉魏晋南北朝诗》，第88页）。又，被认为这一时期的诗的，尚有所谓四皓所作的《歌》，不可信。

② 此首和下一首均无正式篇名，后人以作者名篇。“乌孙公主”，犹言嫁给乌孙国的公主。又因“乌孙公主”的正式姓名为刘细君，故后人也有称之为《细君歌》的。

第二首是燕王刘旦的夫人华容夫人所作。刘旦是汉武帝的第四个儿子。汉昭帝时，他因谋反被发觉，心中忧懑，召集宾客、群臣、妃妾在万载宫共坐饮酒。席间他自己作歌歌唱："归空城兮狗不吠鸡不鸣，横术何广广兮固知国中之无人。"按照当时的规定，发生反叛事件的当地的吏民都要被杀，刘旦的这首歌是假想他被杀以后魂魄归来时的景象：只看到一座空城，在城中不但没有人，连鸡狗都没有了，只有广阔的街道还存在着。接着华容夫人起舞而歌，上引的这一首就是当时她所歌唱的。开头两句是想像中的屠城以后的惨况：沟渠中都是尸体，其头发在水面上飘浮着，陆上也白骨枕藉，不予埋葬。第三句是写被杀害的女性鬼魂在这样的惨境中寻找着自己被杀的丈夫和子女，显示出女性特有的对亲属的依恋。第四句是对刘旦以下的这些有权力的男性的质问：直到现在，你们还徘徊不决，你们准备怎么办呢？这一句中的"两渠间"，当是指他们会饮所在的万载宫，当地处在两渠之间。

这首歌既给人一种恐怖感，又包含着女性的深厚的感情；而在这样的气氛中，这种感情又含有凄厉的色彩。同时，前三句和最后一句成为鲜明的对照：面临着即将到来的浩劫，这些有权也应该决定燕国全国命运的男性们却还在徘徊，不知所措！在这里，既有悲愤，又满含鼓励。短短的四句里能表现出这样的复杂的内容，在早期的诗歌里实属难能可贵。

但无论《乌孙公主歌》还是这一首，都不是自觉的艺术创造。《乌孙公主歌》固然很朴素，华容夫人在那样的气氛下大概也不可能去仔细推敲。

在这一时期的楚歌体的作品里，值得重视的还有李陵在匈奴与苏武诀别时所唱的歌、广陵王刘胥在被迫自杀前所作的歌。在这以后，楚歌体的诗也渐渐衰落了。

至于四言的诗，在汉高祖时，有高祖姬唐山夫人所作《安世房中歌》①；全诗十七章，其中十三章为四言体。又有武帝时司马相如等人所作的《郊祀歌》十九章，也多为四言体。这些作品都用于祭祀，但均失于板滞。如"大孝备矣，休德昭清。高张四县，乐充宫庭"（《安世房中歌》第一章），"青阳开动，根荄以遂。膏润并爱，跂行毕逮"（《郊祀歌·青阳》）之类。

西汉前期的四言诗较有名的，尚有韦孟所作的《讽谏》诗。韦孟在景帝时为楚元王傅，元王的儿子夷王和孙王戊都是他教导的。元王死后，夷王继位；夷王死后，戊即位。此诗即讽谏戊所作，其中说："如何我王，不思守保。不惟履冰，以继祖考。邦事是废，逸游是娱。犬马繇繇，是放是驱……"对王作这样直率的批评，是不容易的；但作为文学作品，此诗实缺乏感染力。韦孟另有《在

① 一说唐山夫人所作的仅是曲调，而非歌词。

邹诗》，那时他因讽谏无效，已离开楚而迁居于邹。诗中继续对楚王戊加以批判，同时表示他要向孔子学习，结尾说："洋洋仲尼，视我遗烈。济济邹鲁，礼义唯恭。诵习弦歌，于异他邦。我虽鄙耉，心其好而。我徒侃尔，乐亦在而。"其艺术上的缺陷也与《讽谏》相同。总之，这时期的四言诗已趋于没落了。

第二节　五言诗形成的时间问题

关于我国五言诗形成于何时的问题，学术界存在不同的看法。现所知的最早的五言诗，为《楚汉春秋》所载项羽宠幸的虞美人所作(《史记正义》引)。此后，在南朝梁代萧统编的《文选》中，收有不署作者姓名的《古诗》十九首、署为李陵作的《与苏武诗》三首和苏武作的《诗》四首，另有署为班倢伃作的《怨歌行》一首；这些都是五言诗。其《古诗》十九首中的十首，也见于《玉台新咏》，署为枚乘作。据此，西汉不但已有不少五言诗，而且有相当一部分出于西汉前期。但是，对于这些诗的作者和写作年代问题，一直有人表示怀疑。"五四"以后，一般以为《文选》所载这些五言诗出于东汉中后期甚或更迟一些(对《楚汉春秋》所录的一首，则没有作深入的讨论)，并得出了我国五言诗要到东汉中后期才成熟的结论。所以，必须先就此略加辨析。

至迟在六朝时期，就已有人怀疑署为李陵、班倢伃作的这些五言诗出于假托。刘勰《文心雕龙·明诗》说：

> 汉初四言，韦孟首唱，匡谏之义，继轨周人。孝武爱文，柏梁列韵。严马之徒，属辞无方。至成帝品录，三百余篇，朝章国采，亦云周备。而辞人遗翰，莫见五言，所以李陵、班倢妤见疑于后代也。按，《召南·行露》，始肇半章；《孺子》"沧浪"，亦有全曲。《暇豫》优歌，远见春秋；"邪径"童谣，近在成世。阅时取证，则五言久矣。

刘勰的意思是：因为汉代著名的辞赋作家都没有写过五言诗，所以，后人对于署名为李陵、班倢伃作的五言诗是否出于这两人之手，产生了怀疑。但刘勰则以为：在先秦时代，五言的诗句已经有了。而且，在汉成帝时出现的一首以"邪径"开端的童谣，又是纯粹的五言诗；而班倢伃也是成帝时人。因此他的强调"五言久矣"，实际上意味着对李、班之作不必怀疑。接着他又说：

> 又，《古诗》佳丽，或称枚叔，其"孤竹"一篇，则傅毅之词。比采而推，两汉之作乎！观其结体散文，直而不野，婉转附物，怊怅切情，实五言之冠冕也。

由于《文心雕龙》的写作在《玉台新咏》编纂之前，其"《古诗》佳丽，或称枚叔"之

言，并非源于《玉台新咏》，而当另有依据。至于“孤竹”（指《古诗》十九首中以“冉冉孤生竹”为首句的一篇）的作者，他说得很肯定，并无游移之词，其依据当甚坚确。他把这十九首作为“两汉之作”，也就是说，它们是在从西汉到东汉的漫长时期里，由不同的作家陆续写成的。

刘勰以后的杰出批评家钟嵘对李陵、班婕伃诗篇的著作权也没有任何怀疑，对于《古诗》十九首，他是这么说的：

> 其体源出于《国风》。陆机所拟十四首，文温以丽，意悲而远，惊心动魄，可谓几乎一字千金。其外“去者日以疏”四十五首，虽多哀怨，颇为总杂，旧疑是建安中曹王所制。“客从远方来”、“橘柚垂华实”，亦为惊绝矣。人代冥灭，而清音独远，悲夫！（《诗品》卷上）

他所说的“陆机所拟十四首”，今存十二首，其中十首是拟《古诗》十九首中的“行行重行行”、“青青河畔草”、“青青陵上柏”、“今日良宴会”、“西北有高楼”、“涉江采芙蓉”、“明月皎夜光”、“庭中有奇树”、“迢迢牵牛星”、“明月何皎皎”的；另一首注明拟“东城一何高”，不知是否即《古诗》十九首中的“东城高且长”；再有一首拟“兰若生春阳”，该诗不在《古诗》十九首内。由于被陆机所拟的十四首中，至少包括《古诗》十九首中的十首，属于“其外”“四十五首”，“旧疑是建安中曹王所制”的，在《古诗》十九首中至多只有九首而已，换言之，钟嵘即使同意“旧疑”，他也至多认为十九首中有九首为建安时期所作，至于对十九首中其他各篇的写作年代，他并没有发表过任何意见。

在这以后，也有学者对《古诗》十九首的写作年代问题提出过一些新的看法，但大致说来，并不能推翻刘勰的“两汉之作”之说。到五四运动以后，由于史学界的疑古思潮的兴起，有不少学者著文论证这些作品出于东汉中后期，此一意见几成定论。但也有不同意这种看法的，最突出的是隋树森先生，他曾写过一篇材料丰富、很具说服力的反驳文章，收于其所著《古诗十九首集释》（中华书局 1955 年初版）的卷一，证明了刘勰的“两汉之作”之说的正确。此外，日本著名汉学家吉川幸次郎氏原也信从《古诗》十九首作于东汉之说，但后来也认为《古诗》十九首中既有东汉之作，也有西汉的诗篇①。

隋树森最有力的是对《古诗》十九首中的“凛凛岁云暮”一首的写作年代的考证。该诗一开始就说：

> 凛凛岁云暮，蝼蛄夕鸣悲。凉风率已厉，游子寒无衣。

隋树森先生说：“严冬岁暮而有蝼蛄悲鸣；‘孟秋之月，凉风至’（《礼记·月

---

① 见《吉川幸次郎全集》第六卷（筑摩书房 1968 年版），第 266 页，又，第 430—431 页。

令》)，凉风是秋天的风，而此诗叙岁暮始云凉风已厉，游子无衣；那么这所谓岁暮，当系夏历八九月的时候，故此诗也是成于太初以前的。"他的意思是：既是"岁云暮"(按，这里的"云"是语助词，无义)，则衡之农历岁暮的实际情况，不应该再有蝼蛄悲鸣，也不应该刮"凉风"；但从汉朝开国，直至汉武帝太初元年更改历法之前，都以农历十月作为一年的开始，而以九月底作为"岁暮"(参见《汉书·张苍传》及同书《武帝本纪》)；与此诗所说情况恰相符合。故此诗必为太初改历之前所作。又，《诗经·七月》有"七月流火，九月授衣"之句，则"无衣"之叹也以发于九月为宜。

根据同样的理由，隋树森先生认为"东城高且长"也作于太初改历以前，因为该诗中说："回风动地起，秋草萋已绿。四时更变化，岁暮一何速。"既已在感慨"岁暮一何速"，其时当已在岁暮或接近岁暮。但若是农历岁暮，则草不可能犹盛("萋"是草盛貌)而绿，更不可能称为秋草。所以，此处的"岁暮"也是指"太初"改历之前，也即农历的九月底。

这两首既为太初改历前的作品，自不能说《古诗》十九首俱作于东汉中后期。至于有些学者以东汉班固《咏史》诗的"质木无文"为依据，欲以证明在班固的时代五言诗尚未成熟，因而《古诗》十九首不可能作于西汉，显然也不能成立。因为上述两首都出于太初以前，而且其水平也早已超过"质木无文"的阶段。班固的《咏史》诗"质木无文"至多只能说明他不善于写五言诗，却不能证明在他的时代五言诗还没有成熟。何况傅毅的生活年代与班固相仿，《古诗》十九首中他作的"冉冉孤生竹"一篇的水平就显然高于班固的《咏史》。

不过，在《古诗》十九首中，确也存在着东汉作品。其"青青陵上柏"言"洛中"的情况，有"王侯多第宅"及"两宫遥相望，双阙百余尺"等语，这已是东汉时建都洛阳的气象。其"驱车上东门"一首，说到城池的北门外，有"松柏夹广路"的墓地，也是指东汉时洛阳门外北邙山的墓地。因"上东门"是洛阳城门，北邙山在洛阳之北，"自后汉建武十一年城阳王祉葬此之后，遂为王侯卿相之墓地"(《古诗十九首集释》卷一《考证》)。

总之，《古诗》十九首实作于两汉时期，其"去者日以疏"等六首(也可能稍多一些)更可能作于建安时期①。

---

① 从上文所引钟嵘《诗品》之语可知，《古诗》十九首中为陆机所拟过的不在"旧疑是建安中曹王所制"的作品之内，而陆机拟作的十四首中，两首已佚，一首所拟在《古诗》十九首之外，另一首是否为拟《古诗》十九首中的"东城高且长"未能确定。倘此首为拟"东城高且长"，已佚的两首所拟也为《古诗》十九首中的作品，则《古诗》十九首中有六篇在陆机所拟之外。但若已佚的作品(或其中的一首)不是拟《古诗》十九首中的作品，其"东城一何高"一篇并非拟"东城高且长"，则《古诗》十九首中出于陆机所拟之外的作品数就相应增加。

此外，李陵与苏武分别在汉昭帝时，远在太初改历之后，从文学发展的角度来看，既然在太初改历以前就已有“凛凛岁云暮”，“东城高且长”这样的五言诗出现，那么，在昭帝时产生李陵《与苏武诗》三首这样的作品就毫无不合理之处；而且，这三首诗的内容与苏武、李陵两人的遭际也并无矛盾。有些学者因《汉书》只收录了李陵与苏武分别时的楚歌体诗，而没有收入这三首五言诗，而且《汉书·艺文志》也没有著录李陵的作品，就以为这三首五言诗是后人假托。但是，《汉书》的传记没有必要把传中人物所写的诗歌全都引入，因此，《汉书》不收这三首五言诗并不能证明李陵没有写过；同时《汉书·艺文志》没有著录过的东西，也并不意味着它不曾存在过，《汉书》引入的李陵那首楚歌体诗在《汉书·艺文志》里同样找不到痕迹。根据同样的理由，说《文选》所收的苏武《诗》四首是后人假托的证据也不充分；何况从《文选》的标题来看，这四首诗至少并不都与李陵有关，更不能如有的研究者似的以其是否与苏李的关系相合而作为判定其真伪的依据。不过，钟嵘《诗品》根本不提苏武[①]，所以，这几首到底是否出于苏武确也存在问题。至于班倢伃的那一首，其时代已迟至汉成帝以后，诗的内容又与倢伃的生平毫无抵牾，更无从疑为伪作。《文选》虽然把该诗作为“乐府”，但《玉台新咏》收此诗却题为《怨诗》，实也属于古诗。

第三节　建安以前的西汉五言诗

我国最早的完整的五言诗为项羽所宠幸的虞美人所作。据《史记正义》引《楚汉春秋》所载，在项羽被困垓下，夜晚起来喝酒，并唱了《垓下歌》后，虞美人也作了一首诗以表达自己的心情：“汉兵已略地，四方楚歌声。大王意气尽，贱妾何乐生。”此诗感情真挚，整首都是五言，且无“兮”字穿插其间，是完整的五言诗。《楚汉春秋》的作者陆贾为汉初人；即使此诗为陆贾伪造，也可证明完整

---

① 《诗品》的正式品评中没有评及苏武，但在其《序》中有“子卿‘双凫’”之语，已有不少研究者指出“子卿”为“少卿”之误。因庾信《哀江南赋》明确把“双凫”之句归于李陵，可知“双凫”句在当时确是名句，是以钟、庾均予征引。但钟书既不收苏武，则其《序》中自不应引及苏武之诗。且此“双凫”句若指“双凫向背飞，相远日已长”，则此实为李陵诗；若指“双凫俱北飞，一凫独南翔”，则虽为苏武诗（均见《艺文类聚》卷二十九），但语句平凡，实无可称。故钟嵘赞扬的“双凫”句，当与庾信所称相同，均出于李陵；但在后来的《诗品》流传过程中，“少卿”误为“子卿”。见曹旭《诗品集注》（上海古籍出版社 1994 年版）。

五言诗的出现是在汉初①。

在这以后，出现了戚夫人的《舂歌》和李延年的《佳人歌》，虽非完整的五言诗，但却以五言为主：

子为王，母为虏。终日舂薄暮，常与死为伍。相离三千里，当谁使告女？（《舂歌》）

北方有佳人，绝世而独立。一顾倾人城，再顾倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得。（《佳人歌》）②

戚夫人是汉高祖生前的宠姬，高祖曾考虑立她的儿子如意为太子而废掉吕后所生的太子。高祖死后，她受吕后的迫害，作为罪犯在冷宫中舂米。其时如意在很远的地方作王——赵王。戚夫人一面舂米，一面唱着这一首歌。内容虽很真实，但却不能引起人们的强烈同情③。

李延年是汉武帝时期的音乐家，他的妹妹是很受武帝宠幸的李夫人。此首写美人的魅力，实际上是把对异性的追求作为人生的最重要的事情来歌唱，它与项羽《垓下歌》把对于虞美人的爱情作为其去世前最系心的事，实是一脉相通的。

这两首歌只要稍加改动，就成了完整的五言诗。例如，《舂歌》的第一、二句若改作"子王母为虏"，就成了五言；《玉台新咏》在收入李延年此诗时，把"宁不知"句的"宁不知"三字删去了（并改"与"为"复"），却于诗意并无损失。这种情况的存在，说明五言诗的写作对于当时的作者已经并不是困难的任务了。

也正因此，在汉武帝太初元年（前104）以前出现《古诗》十九首中的"东城高且长"、"凛凛岁云暮"那样的作品也就并无不可理解之处了。

东城高且长，逶迤自相属。回风动地起，秋草萋已绿。四时更变化，岁暮一何速！《晨风》怀苦心，《蟋蟀》伤局促。荡涤放情志，何为自结束？燕赵多佳人，美者颜如玉。被服罗裳衣，当户理清曲。音响一何悲，弦急知柱促。驰情整巾带，沉吟聊踯躅。思为双飞燕，衔泥巢君屋。（《古诗》

① 《楚汉春秋》已佚。《隋书·经籍志》著录《楚汉春秋》九卷，而《旧唐书·经籍志》则著录为二十卷，有些学者据此断言此书在唐代遭到增窜，而张守节《史记正义》所引虞美人作诗的部分即唐人窜入。按，《新唐书·艺文志》著录此书仍为九卷。《新唐书》是在《旧唐书》基础上纂修的，但又依据史料作了许多补正。换言之，若无可靠史料依据，《新唐书》决不致任意改"二十卷"为"九卷"。所以，《楚汉春秋》在唐代当仍为九卷。至于现在所见的《旧唐书·经籍志》作"二十卷"，或为偶然的疏失，或为传抄、刊刻过程中的错误。

② 这两首原无标题，现在的标题是后人所加。

③ 这可能是此歌太强调了她作为王的母亲的身份，使人感到这只是说作为王的母亲是不应该受到这样的待遇的；同时，"常与死为伍"这样的说法也太抽象。

十九首之十二)

在这一首中反映了追求个人的自由、欢乐与服务于君主之间的矛盾。《晨风》是《诗经·秦风》中的一篇。全诗三章，其第一章有"未见君子，忧心如醉。如何如何，忘我实多"之语，其下两章也都有类似意思的语句。据《诗》今文学派的解释[①]，"忘我"是君忘其臣之意[②]。所以，此诗的"《晨风》"句是说，诗人怀着《晨风》作者那样的"苦心"，为见不到君主而忧愁不堪，但君主却根本记不得有他那样的人。因而他从《蟋蟀》诗中受到启发[③]，决心及时行乐，舒放情志，前去追求燕赵佳人。但到底忘不了君主，所以想在追求到佳人以后，与她一起，像"双飞燕"似的"衔泥"作巢于君主之屋。——在这里生动地显示了心灵已经受到桎梏的中世文学发轫期的诗人的限制：虽然希望能像"双飞燕"似的自由飞翔，但仍要作巢于主人的屋宇。

此诗在构思上显然受到宋玉《九辩》的影响。诗人先写秋天的景色，由此而想到岁月之速，再进而感到年命的短促，并引起种种感慨；而以秋景来引发年华遒逝的悲慨正是《九辩》的特色之一(参见本书第一编对宋玉的介绍)。同时，此诗在思想上虽受到《诗经·唐风·蟋蟀》的"今我不乐，日月其除"等观念的影响，但《蟋蟀》一再强调"好乐无荒"，此诗却声称"荡涤放情志，何为自结束"，较之《蟋蟀》又进了一步。这是因为《蟋蟀》的"日月其除"只不过一般地意识到时间逝去了就不能再回来，而此诗的作者则深切地感受到了生命的匆促，所谓"岁暮一何速"，也即具有了较强烈的个体生命意识，这同样是与《九辩》相通的。

此外，该诗在语言上已向着创造诗歌的特殊语言跨进了一步。如把它和虞美人诗乃至李延年的《佳人歌》相比较，就可看出虞、李的作品在语言上虽然句式整齐(或基本整齐)，精练而押韵，但其叙述方式却与散文的语言并无多大不同，只注意逻辑上的前后联系，而忽视了加强感情的含量。如《佳人歌》在盛赞佳人的"一顾倾人城，再顾倾人国"后，即接以"宁不知倾城与倾国，佳人难再得"，就是典型的例子。《玉台新咏》收入该诗时，将"宁不知"八字改为"倾城复倾国"五字，似乎割断了逻辑联系，且与其前两句有重复之嫌。但在实际上，这种看似重复之处正是对其危害性的进一步强调；而且，尽管危害性如此之烈，却仍然以"佳人难再得"作结，这就更显出了佳人的可贵与诗人对她的倾心。

---

① 在汉武帝时，今文学派在经学中居于支配地位。

② 见《诗三家义集疏》。

③ 《蟋蟀》是《诗经·唐风》的一篇。全诗三章，第一章感慨于"今我不乐，日月其除"，第二、三章也有类似的感慨。《诗》今文学派认为是讥刺"俭啬以龌龊"的作品(见《诗三家义集疏》)。此诗所说"伤局促"的"局促"，即指"俭啬以龌龊"。

至于“宁不知”这样的转折词，在散文的语言里固然必不可少，在诗歌的语言里却是不必要的，读者完全可以自己去体会。以这种观念去考察“东城高且长”诗，我们就会发现：首先，凡是没有那些表达逻辑上的前后联系的语句而读者自能体会的，就一律不用，这就达到了内容上的凝练，而不仅是语句上的精练了。例如，在“岁暮一何速”以后即接以“《晨风》怀苦心”，在逻辑上似乎联结不起来，但其实际意思却是：正因岁暮如此之速，可见年命甚促，也就不必怀着《晨风》那样的“苦心”了；所以，其间的逻辑联系实际是体会得出来的。至于诗人对《晨风》那种“苦心”的否定，在诗中也没有直接表现出来，而是以肯定《蟋蟀》的伤感的方式来进行的，同样缺乏表达此种逻辑联系的词语，而读者也仍可以体会。再如“燕赵多佳人”诸句、“思为双飞燕”两句，其与上文的逻辑关系也未明白表达。这些句子的省略，同时也就是作品感情含量的增加。其次，诗篇中的有些句子，如仅从逻辑关系来看，是应该删去或修改的，但在实际上却起着强化感情的作用。如在“秋草萋以绿”以后删去“四时更变化”一句而径接“岁暮一何速”，其间的联系似乎更为密切，因为“岁暮”句所体现的感慨本是由秋草的这种情状引发的；但有“四时”句，却更显示出了诗人对岁月如驶的强烈感受，从而更加强了“岁暮”句的感慨的分量。又如“何为自结束”句与其后的“燕赵多佳人”句之间似乎缺乏联系，倘把“燕赵”两句改为“情驰燕赵间，佳人美如玉”，其联系就很清楚了。但这样一来，却反而不如原句之能引起读者对燕赵佳人的向往，也就降低了作品的感情含量。总之，在这些地方都可看出作者在追求一种更适合表达诗歌感情的语言。这跟《九辩》也有其相通之处。

此外，本诗也很注意语词的调配和对偶的运用。如“《晨风》怀苦心”，原是说诗人曾怀着《晨风》那样的苦心，但若改作“怀《晨风》之苦心”，就不是五言诗了。像这样的句子结构的灵活调配，在后世的五、七言诗（特别是近体诗）中常见，也可说是必须的修辞手法。这是最早的一例。至于“《晨风》”两句的对偶的工整也很值得重视。“晨风”与“蟋蟀”都是《诗经》中的篇名，而且前者为鸟名，后者为昆虫，以此为对，颇见功力。

现在看《古诗》十九首中的“凛凛岁云暮”：

> 凛凛岁云暮，蝼蛄夕鸣悲。凉风率已厉，游子寒无衣。锦衾遗洛浦，同袍与我违。独宿累长夜，梦想见容辉。良人惟古欢，枉驾惠前绥。愿得常巧笑，携手同车归。既来不须臾，又不处重闱。亮无晨风翼，焉能凌风飞？眄睐以适意，引领遥相睎。徙倚怀感伤，垂涕沾双扉。（《古诗》十九首之十六）

此诗所写，是妇人对其远游的丈夫的怀念。逼近岁暮（实际是秋末），丈夫还不

回来。她既为其客行的辛苦而担心,又怕他已另有所欢①。在经过长期的独宿以后,她有一次梦见了丈夫,在梦中很高兴。但梦是那样短暂,须臾之间又只剩下了孤身一人。她只能夜半起来,引领远望,流下来的眼泪沾湿了房门。其感情被写得相当细腻,而且有一种迷离恍惚之感。

在这以后就出现了李陵的五言诗。据《隋书·经籍志》,知梁代已有《李陵集》;但不知其始于何时。从唐代类书《艺文类聚》等所载李陵诗(含残篇)来统计,李陵诗实超过十首。南朝宋颜延之已说当时流传的李陵诗“总杂不类”,“非尽陵制”;故仍以《文选》所收《与苏武诗》三首为依据。

> 良时不再至,离别在须臾。屏营衢路侧,执手野踟蹰。仰视浮云驰,奄忽互相逾。风波一失所,各在天一隅。长当从此别,且复立斯须。欲因晨风发,送子以贱躯。
>
> 嘉会难再遇,三载为千秋。临河濯长缨,念子怅悠悠。远望悲风至,对酒不能酬。行人怀往路,何以慰我愁?独有盈觞酒,与子结绸缪。
>
> 携手上河梁,游子暮何之!徘徊蹊路侧,悢悢不能辞。行人难久留,各言长相思。安知非日月,弦望自有时。努力崇明德,皓首以为期。

逯钦立先生不承认此诸诗为李陵作,故言其中“无一切合李陵身世者,说明既非李陵所自作,亦非后人所拟咏;前贤如苏轼、顾炎武等皆疑之,固是,然亦未能释此疑难也”②。但如仔细研究,在这三首诗中也无违背李陵身世之处。唯第三首中的“游子暮何之”句易滋误会,须稍加说明。此“暮”字并非日暮,而是暮年之意;因核以常理,行者无日暮出发的可能,且第一首明言“欲因晨风发,送子以贱躯”,则其出行实在早晨。又,从上下文来看,“徘徊蹊路侧,悢悢不能辞”的实为“游子”,而“行人”却似急于出发,故第三首既言“行人难久留”,第二首又言“行人怀往路”,其去心难绾之状可见。因此,从这三首中可以知道如下情况:第一,送客者其时已是暮年,且本身也客居异地;他觉得自己已到了日暮途穷之境,故有“游子暮何之”之叹。第二,送客者在异乡与“行人”相处了一段较长的时期,友谊很深,但从此一别就很难再见了,故第一首说“良时不再至”,第二首称“嘉会难再遇”;第三首的“安知”云云也不过是强自慰解而已。第三,尽管送客者与“行人”友谊甚笃,不忍分别,“行人”却并无相应表示,只是“怀往路”、“难

---

① “锦衾遗洛浦”,指其丈夫把锦衾作为信物赠送给别的女人。神话中的宓妃处于洛水,“洛浦”在这里借指宓妃。

② 见《先秦汉魏晋南北朝诗》第337页。逯先生谓此等诗为东汉末李陵所作,因其姓名与西汉李陵相同,故误入李陵集。逯先生说此等诗并非“后人所拟咏”,那么,它们何以会被误认为西汉李陵的作品呢?这确是要否定这些诗为李陵所作的学者所必须回答的问题。至于说此诗为东汉末李陵作,亦无确据。

久留”。综此三点而言，这实是适应于李陵与苏武的相别的。就李陵来说，苏武一走，再无可以互诉衷情的友人了，自是悲痛难禁；就苏武来说，回到久别的故国以后，能与亲人团聚，并与更多的知心朋友欢会，自然急欲动身。

这三首诗中的诗人感情十分抑郁、孤独，又充满着人生的感慨。他在送行时偶然看到天上的浮云，就觉得人的一生正像云那样地不由自主，一忽儿超越了同伴，一忽儿又被同伴超越，更可怕的是：风波一来，不知会流落到何方的天涯海角。像这样的深沉的悲叹，不是在生活中经过大起大落、有过大的痛苦的人是发不出来的。但尽管如此，他却绝做不到随遇而安，还想拼命抓住那唯一能给他一些安慰的东西。他知道这个朋友一走之后，还能使他减少一些痛苦的，就“独有盈觞酒”了。所以，连多流连片刻也是好的。“长当从此别，且复立斯须”。这几乎已经是对朋友的哀求了。其间包含着多少痛苦和血泪！钟嵘评李陵诗说：“其源出于《楚辞》，文多凄怆，怨者之流。”（《诗品》卷上）这是说得很对的。上引的三首，确极凄怆之致。至于“怨者之流”，犹言《离骚》之流，因为“屈平之作《离骚》，盖自怨生也”（《史记·屈原贾生列传》）。在这里，我们可以再一次看到《楚辞》对于汉代五言诗的影响。

《文选》所收班倢伃的《怨歌行》，顾名思义，也是“自怨生”的作品。原文如下：

> 新裂齐纨素，皎洁如霜雪。裁为合欢扇，团团似明月。出入君怀袖，动摇微风发。常恐秋节至，凉飚夺炎热。弃捐箧笥中，恩情中道绝。

她在《自悼赋》（见本编第一章）中说：“历年岁而悼惧兮，闵蕃华之不滋。”也就是恐惧岁月逝去、花萎色衰之意，与此诗的“常恐秋节至……恩情中道绝”若合符节。作《怨歌行》时她大概尚未被遗弃，但忧惧之意已极深重。她把自己比作团扇，固然显示了其取舍由人的可怜；但开头的两句却托物喻志，体现了她的高洁。这种自傲与自卑的结合，“出入君怀袖”的愉悦和“恩情中道绝”的恐惧的交融，使得诗的感情丰富而动人。

刘勰《文心雕龙》在论证班倢伃此诗并非伪托时，曾以汉成帝时的童谣为据。那与班倢伃此诗是同一时期的作品。其原文为：“邪径败良田，谗口乱善人。桂树华不实，黄爵巢其颠。故为人所羡，今为人所怜。”虽有文野之别，其为纯粹的五言诗则一；但从《自悼赋》中已可看出班倢伃具有很高的艺术水平，所以，她能写出这样优秀的五言诗来是很合理的。何况此诗与《自悼赋》的感情又如此合拍。至于此诗也被收入乐府（见《乐府诗集》），当是在写成后曾配乐歌唱之故，与其作者问题并无关系。

如把此诗与上引的两首《古诗》和三首李陵诗相比较，即可知以前诸诗均

以“赋”的手法为主，杂以比兴，此则纯用象征手法，而且托喻深切，叙述婉转，描写生动，在艺术上的进步十分明显。只可惜我们因已知此诗为班倢伃所作，在阅读时往往很快就把作品与她的身世联系起来思考；倘能撇开此等思路，那么，此诗实可引起读者丰富的联想。

除了以上诸首以外，《古诗》十九首中还有一些在内容上和艺术形式上与“东城高且长”、“凛凛岁云暮”颇有相近之处的，也附带在此介绍。在这里需要说明的是，上述两首诗的感情都较含蓄、内敛，如“东城高且长”以“衔泥巢君屋”作结，“凛凛岁云暮”虽怀疑自己的丈夫可能已有外遇，但并无怨恨。所以，我们在考察其他诗歌与它们的近似度时，对此应给予充分的注意。经过这样的考察，我们认为符合条件的是“行行重行行”、“涉江采芙蓉”、“明月皎夜光”、“庭中有奇树”、“孟冬寒气至”、“明月何皎皎”六首。

“行行重行行”与“凛凛岁云暮”都是妻子怀念远行的丈夫的诗，并且都怀疑丈夫已有外遇；“庭中有奇树”所写似也是妻子对丈夫的怀念；诗的感情均深厚而内敛。“孟冬寒气至”是表示对远行的丈夫的忠贞的，感情的内敛与上三首同，和东汉时的“客从远方来”显然有别(下节将对此加以论述)。“明月何皎皎”与“涉江采芙蓉”是远行在外的男子怀念家庭的诗，感情的表现方式也与此数首类似，而且好像更朴素一些。

“明月皎夜光”的感慨于“白露沾野草，时节忽复易”，与“东城高且长”的“回风动地起”四句意旨相同。慨叹时光流逝的诗在《古诗》十九首中并不少见，但其余几首的感情都没有这两首温厚，是以此二首彼此较为相近。

现引三首如下：

> 行行重行行，与君生别离[①]。相去万余里，各在天一涯。道路阻且长，会面安可知？胡马依北风，越鸟巢南枝。相去日已远，衣带日已缓。浮云蔽白日，游子不顾返。思君令人老，岁月忽已晚。弃捐勿复道，努力加餐饭。
>
> 明月皎夜光，促织鸣东壁。玉衡指孟冬，众星何历历。白露沾野草，时节忽复易。秋蝉鸣树间，玄鸟逝安适？昔我同门友，高举振六翮。不念携手好，弃我如遗迹。南箕北有斗，牵牛不负轭。良无盘石固，虚名复何益！
>
> 庭中有奇树，绿叶发华滋。攀条折其荣，将以遗所思。馨香盈怀袖，路远莫致之。此物何足贵，但感别经时。

这些诗都写得很温婉，诗人似乎尽量避免激动，但其内心深处的思念、痛苦、失望仍然能使人深切地感觉到，读来不能不为之感动。

---

① “行行重行行”者为“君”。

第四节　建安以前的东汉五言诗

在东汉的五言诗中，我们首先要介绍的仍是《古诗》十九首中的作品。

据刘勰说，《古诗》十九首中的如下一首为东汉前期的傅毅作：

> 冉冉孤生竹，结根泰山阿。与君为新婚，菟丝附女萝。菟丝生有时，夫妇会有宜。千里远结婚，悠悠隔山陂。思君令人老，轩车来何迟！伤彼蕙兰花，含英扬光辉。过时而不采，将随秋草萎。君亮执高节，贱妾亦何为！

此为新婚的妻子等待其丈夫归家并埋怨丈夫来迟而作的诗。她所担心的，并不是丈夫回来不回来的问题，可见其处境比"凛凛岁云暮"、"行行重行行"中的女子要好得多，而且她显然还年轻，"含英扬光辉"的"蕙兰花"的比喻，形象地显示了她的青春美丽。但她却已在忧虑着花的枯萎，因而强烈地要求及时采摘，可见其生命意识远较那两首诗中的女子强烈；因而其感情也热烈而缠绵。诗中以生动的比喻，清丽的文字强调了结婚的不易、青春的应当珍惜、爱情生活的不应辜负，很具艺术感染力。《古诗》十九首中另有"青青河畔草"一篇，以"荡子行不归，空床难独守"作结，其要求就更为大胆、直率了。

这种要求，归根到底是与对人生的观念联系在一起的。《古诗》十九首中有好几首都说到了这一问题，"青青陵上柏"就是其中之一：

> 青青陵上柏，磊磊涧中石。人生天地间，忽如远行客。斗酒相娱乐，聊厚不为薄。驱车策驽马，游戏宛与洛。洛中何郁郁，冠带自相索。长衢罗夹巷，王侯多第宅。两宫遥相望，双阙百余尺。极宴娱心意，戚戚何所迫！

这种"人生天地间，忽如远行客"的观念，在"今日良宴会"、"回车驾言迈"、"驱车上东门"、"去者日以疏"、"生年不满百"等诗中都有表现；在那些作品里，"人生寄一世，奄忽若飚尘"、"浩浩阴阳移，年命如朝露"等诗句不一而足。正因生命如此短促，所以诗人们或者要求"极宴娱心意"的享乐，"先登要路津"的富贵（"今日良宴会"），或者欣赏锦衣美食（"驱车上东门"）、秉烛夜游（"生年不满百"），当然也有渴望着树立"荣名"的（"回车驾言迈"），而爱情的满足也正是其中十分重要的一环。所以，这些诗人其实是在探求生命的意义；他们的追求都非常执着而强烈，因其所追求的实已不只是这些东西本身，而更是自我生命的价值。王国维评"荡子行不归，空床难独守"、"何不策高足，先据要路津"等诗句为"可谓淫鄙之尤"，但又说它们"真切动人"、"精力弥满"，所以"无视为淫词

鄙词者”(《人间词话删稿》),其故也就在此。

也正因此,有时诗人所追求的目标,似乎并不是生命所系,但其痛苦却极为强烈。例如:

> 去者日以疏,来者日以亲。出郭门直视,但见丘与坟。古墓犁为田,松柏摧为薪。白杨多悲风,萧萧愁杀人。思还故里闾,欲归道无因。

他所希冀的返归故里,与此诗所强烈地渲染的生命短促的悲哀似乎没有直接的联系,因而有人对于诗人何以要唱出这样痛苦的歌会感到不解。但如仔细体味就能明白:诗人本就对短促的人生极感痛苦,因此只能把返回故乡作为唯一的慰藉;而当这一慰藉也无法获得时,他自然更难以负荷了。

正由于诗人是出于这样的态度,诗中的感情就浓厚而激烈,与“凛凛岁云暮”、“东城高且长”的内敛很不一样。自然,东汉的诗歌本身也有一个发展过程,一般说来,感情越浓厚而激烈的,其产生的时代就越晚。

总之,在《古诗》十九首的东汉作品中,以热烈的感情歌唱人生的悲哀和赞颂人生的追求——从爱情、享乐到“荣名”——成为一种强烈的倾向,而且这两者往往结合在一起,从而形成特殊的魅力。

而且,在一般的感情的表达上,也往往具有此种热烈的特色。例如:

> 客从远方来,遗我一端绮。相去万余里,故人心尚尔。文彩双鸳鸯,裁为合欢被。著以长相思,缘以结不解。以胶投漆中,谁能别离此!

这里写的是一个女子接到其丈夫或情人从远方送给她的绮以后的欢喜感动之情,她不仅把这种欢喜化作“裁为合欢被”的行动,而且以“以胶”两句所表现的热情来显示自己的决心。钟嵘说此诗可能是建安时的作品,虽未必有什么确据,但它大概已是东汉后期的诗了。《古诗》十九首中还有一篇“孟冬寒气至”,写一个女子接到远方的丈夫或情人给他的信,“上言长相思,下言久离别”,虽然没有礼物,她仍然很高兴。这与“客从远方来”中的女子的情绪不致有大的差别,但却以“置书怀袖中,三岁字不灭。一心抱区区,惧君不识察”这样的方式来表达。感情虽然深厚,但却是含蓄而内敛的,故其写作时间可能比“客从远方来”早得多。

也许可以说:在两汉时陆续出现的《古诗》十九首,其本身实是两汉诗歌发展的缩影。

除了《古诗》十九首中的作品以外,东汉的五言诗还有班固、张衡、秦嘉、徐淑等人之所作。其中班固《咏史》写缇萦救父的事,钟嵘评为“质木无文”并不错;徐淑的一首《答秦嘉诗》在每句的中间都有一个“兮”字,还不是成熟的五言诗。所以,这里仅对张衡、秦嘉略作介绍。此外,梁鸿的《五噫歌》虽非纯粹的五言诗,但也显然受了五言诗的影响,而且从其作《五噫歌》的遭遇,很可看出

东汉文人的处境，故有必要一并述及。

梁鸿，字伯鸾，扶风平陵（今陕西咸阳市西北）人。博学而家贫，隐居耕织。章帝（75—88在位）时，曾登北邙（即"北芒"）山，遥望首都洛阳，见到宫阙巍峨，不免为民众的艰难辛苦而感叹，作了这样的歌：

> 陟彼北芒兮，噫！顾览帝京兮，噫！宫室崔嵬兮，噫！民之劬劳兮，噫！辽辽未央兮，噫！

此诗写得很朴素。但以统治阶层的"宫室崔嵬"与"民之劬劳"相对照，而且还特地加上了"辽辽未央"一句，意谓民众的"劬劳"远远没有尽头，因此，它所传达给读者的是沉重与愤懑的感情，在朴素中自具撼人的力量。就其体制说，如去掉每句末的"噫"字，就成了五言诗；所以，此诗也可说是五言诗影响下的产物。——当然，它在每句中还有个"兮"字，但被作为五言诗的徐淑《答秦嘉诗》同样如此，不过"兮"字的位置有所不同而已。

梁鸿这首诗后来传得连汉章帝都知道了，章帝"闻而非之，求鸿不得"（《后汉书》本传）。所谓"求"，实是搜捕之意。梁鸿只好改姓运期，名耀，字侯光，与妻子孟光避居齐、鲁之间，后又迁移至吴，最终死在该地。赴吴前作诗说："逝旧邦兮遐征，将遥集兮东南。心惙怛兮伤瘁，忘菲菲兮升降。欲乘策兮纵迈，疾吾俗兮作谗。竞举枉兮措直，咸先佞兮唌唌。"（《后汉书》本传）看来汉章帝之所以知道他的《五噫歌》，是"作谗"的人举报的，而且"作谗"的行为在那一带已经成为习俗。就这一点说，梁鸿此诗不仅是《楚辞》体，其以个人与世俗抗争的精神，与屈原也是相通的。

张衡的五言诗可以《同声歌》为代表：

> 邂逅承际会，得充君后房。情好新交接，恐慄若探汤。不才勉自竭，贱妾职所当。绸缪主中馈，奉礼助烝尝。思为苑蒻席，在下蔽匡床。愿为罗衾帱，在上卫风霜。洒扫清枕席，鞮芬以狄香。重户结金扃，高下华灯光。衣解巾粉御，列图陈枕张。素女为我师，仪态盈万方。众夫所希见，天老教轩皇。乐莫斯夜乐，没齿焉可忘！

此诗写一女子在新婚之夜的感想，其中既有愿为男子奉献自己的衷愫，又有从新婚生活中感到的快乐甚至骄傲。前者为封建道德的要求，后者是自我意识的显现。末一句"没齿焉可忘"，似乎是既对自己、又对丈夫提出的要求。其中"情好"两句及"素女"以下诸句写女子的心理活动都颇有新意。

张衡不但写五言诗，也写七言诗。有《四愁诗》行世。该诗共四章，第一章为：

我所思兮在太山，欲往从之梁父艰，侧身东望涕沾翰。美人赠我金错刀，何以报之英琼瑶，路远莫致倚逍遥。何为怀忧心烦劳！

以下三章大致相类。现所见的单独的七言诗以此为最早。但"何以"一句实为自问自答，并为一句，不甚合适。故与此相较，张衡《思玄赋》末所附"系曰"一首在形式上更符合七言诗的要求（参见下章）。

秦嘉，字士会，陇西人，东汉末曾被任命为黄门郎，病卒于津乡亭。他与妻子徐淑感情甚笃。徐淑因病回娘家，他却被派遣到京师去，因而未能面别。他为此写诗给徐淑，表示自己的悲哀。今引其第三首于下：

肃肃仆夫征，锵锵扬和铃。清晨当引迈，束带待鸡鸣。顾看空室中，仿佛想姿形。一别怀万恨，起坐为不宁。何用叙我心？遗思致款诚。宝钗好耀首，明镜可鉴形。芳香去垢秽，素琴有清声。诗人感木瓜，乃欲答瑶琼。愧彼赠我厚，惭此往物轻。虽知未足报，贵用叙我情。

其前八句写得很好，尤其"顾看"两句，深切地显示出了他对妻子的深情，接着的"一别"两句，也很能表达出他的郁闷和留恋。往后的几句流为一般的叙述，但结尾的四句仍能于惭愧中见真情。

就总体来说，建安以前的汉代五言诗虽已有了若干优秀的作品，但篇数不多，而且仍处于五言诗发展的第一个阶段。这是因为诗歌的语言不仅要求高度精炼，不能流漫，而且必须有弦外之音、言外之味（参见王国维《人间词话》），能够引发读者的联想而使之体味到作品本身所没有直接表达的许多东西。而《古诗》十九首等作品尚未达到这一点。刘勰评论《古诗》十九首说："观其结体散文，直而不野，婉转附物，怊怅切情，实五言之冠冕也。"（《文心雕龙·明诗》）这是它们的优点，也是它们的极限。如"行行重行行"一首："行行重行行，与君生别离。相去万余里，各在天一涯。道路阻且长，会面安可知？"既然相去万里，各在天涯，则"道路阻且长"不言可知。又如"涉江采芙蓉"一首："涉江采芙蓉，兰泽多芳草。采之欲遗谁？所思在远道。"其第三四句的自问自答，也使进展缓慢。这类现象，在南朝以还的名篇中就日益少见了①。总之，从宋玉到《九辩》中，我们已看到某些力求加速进展的表达法，在《古诗》十九首中，我们也看到了创造诗歌的特殊语言的努力（皆见前），但在这方面，以后还有漫长的路要走。

---

① 有时从表面上看来似甚相类，实则不同。如杜甫《蜀相》："蜀相祠堂何处寻？锦官城外柏森森。"白居易《琵琶行》："座中泣下谁最多？江州司马青衫湿。"似也为自问自答。但杜诗的第一句，实含有对蜀相的敬仰之情。正因敬仰，才要寻其祠堂。白诗的下句并不只是为回答问题而设，而是正面写其悲痛之情（"青衫湿"）；故其上句实为对于他在座中悲痛最甚的变相说明。这种表达方法并不增加字数，也即不导致进展的缓慢。

第五节　乐府诗

乐府本是汉武帝时设立的掌管音乐、采集地方歌谣的政府机构①。这个机构除掌管朝廷在祭祀、朝会等隆重的场面所使用的乐曲、乐歌(一般称为"雅乐")外,也掌管从民间采集来的乐曲、乐歌(一般称为"俗乐")。由此就进而把他们所掌管的上述两种乐曲、乐歌都称为乐府,再往后便把别人(包括后人)以乐府旧题所写的诗歌也统称为乐府诗。至于"乐府"一词在后来还衍生了别的意义,那已不属于这里所要讨论的范围了。

汉代的乐府中属于雅乐部分的乐歌,一般说来价值不高,如用于祭祀的《安世房中歌》、《郊祀歌》等,所以此处就不再讨论了。但汉初的《安世房中歌》已有好些七言的诗句,到汉武帝时所作的《郊祀歌》十九章又有所发展,如其中《景星》一篇的下半部分连用了十二句七言的句子,就是很突出的一例。从诗体演进的角度看,这是有意义的:正是由于七言诗句的使用逐渐增多,最后终于形成了纯粹的七言诗。

汉乐府中属于俗乐部分的乐歌,对于我国诗歌的发展具有不可忽视的作用,但很难把这种作用确切地解释清楚。因为,搜集我国古代乐府诗最完备的书是宋代郭茂倩编的《乐府诗集》,其书除保存作品外,也辑录了一些有关的研究资料,但并未能对作品产生的时代一一说明,甚至大部分作品的确切时代是没有说清的;《乐府诗集》以外的有关著作,例如《宋书·乐志》等,在这方面也未能给我们多少帮助。所以,我们至今不能确切地知道《乐府诗集》中到底有多少是汉乐府,尤其难以分辨其到底是西汉作品,抑或东汉作品。例如,《宋书·乐志》中收了一些标明为汉乐府的诗,但却没有说明其为西汉抑东汉,我

---

① 《汉书·艺文志》:"自孝武立乐府而采歌谣,于是有代、赵之讴,秦、楚之风,皆感于哀乐,缘事而发……"明言乐府为武帝所立。同书《礼乐志》也说:"至武帝……乃立乐府,采诗夜诵。"但《礼乐志》又说:"孝惠二年,使乐府令夏侯宽备其箫管……"有的学者就根据"乐府令"之名认为在汉武帝以前本有乐府机构。按,倘若事实真是如此,班固就不应自相矛盾,说出"孝武立乐府"那样的话来。考汉初本有大乐,是掌管音乐的机构。《汉书·礼乐志》说:"汉兴,乐家有制氏,以雅乐声律,世世在大乐官。"至汉武帝设立乐府,大乐机构仍然存在。是以汉哀帝欲撤销乐府时,主张把乐府机构承担的一些必不可少的工作"别属他官",经群臣讨论,得出了"可领属大乐"的结论,可证乐府设立后大乐仍然存在。疑孝惠时的"乐府令"当是大乐的属官;武帝的"立乐府",则当是另设一个与大乐并列的、以"乐府"为名的机构,而原先由大乐的乐府令所承担的全部或大部分任务大概就划给乐府了。至于"采歌谣"等,则当是乐府机构设立后的新任务。

们也很难根据这些作品本身来判定其时代。另一方面，这些乐府诗是以乐曲来标名的，因此，凡是据某一乐曲谱写的作品，其标题就都相同。例如，汉乐府中有一首《战城南》，后人据这一乐曲谱写的也叫《战城南》；甚至在其乐曲已经失传之后，根据其已经留传下来的作品的大致模式写的，仍然可称《战城南》。汉代的乐府诗除个别作品外，又都不署作者姓名。所以，尽管在某一古代著作中提到过汉乐府的某一作品，在《乐府诗集》中也确有以此为题的诗，但我们也难以断定二者是否为一个东西。何况由于乐歌是以乐曲命名的，有时我们甚至难以分辨古代某一著作中所述的是乐曲的情况抑或作品的情况。例如，我们可以根据有关资料知道西汉中期已有《短箫铙歌》(即《鼓吹铙歌》)，但我们实在难以断言这是意味着当时已有这种乐曲，抑或意味着已有我们现在所见的这些乐府诗。具体地说，《宋书·乐志》收了《汉鼓吹铙歌》十八曲；尽管我们根据有关资料，已知《短箫铙歌》出于西汉中期，但仍然很难说这十八曲就是西汉中期的作品。因为，《宋书·乐志》又引蔡邕释《短箫铙歌》之说："军乐也。黄帝岐伯所作，以扬德建武劝士讽敌也。"把乐曲的创始人说成黄帝岐伯，这当然不可靠；但释为军乐自无问题，而《宋书·乐志》所载《鼓吹铙歌》，除《战城南》等少数几篇外，其内容多与军乐不符，那么，这十八曲到底是否全系西汉中期用于军乐的作品？会不会有一部分西汉中期用作军乐的作品后来失传了，又由西汉后期或东汉人以别的非军乐作品把遗失的部分填补起来？换言之，这十八首到底是否全都为西汉中期之作也很难说。

正因如此，在对于作为俗乐的汉乐府诗(下同)的评价中存在不少不确定的因素，我们的介绍也就只能限于资料许可的范围以内。

大致说来，汉乐府在我国文学史上的最大贡献是推动了叙事诗的形成。它的最大长处也在于描绘具体的生活现象，以此来使人感动。

目前所见最早的汉乐府中属于俗乐的作品为《铙歌》的《战城南》，那虽非完整的叙事诗，但其写及战争具体情况的部分尽管文字不多，却能给人较强烈的印象：

> 战城南，死郭北，野死不葬乌可食。为我谓乌："且为客豪！野死谅不葬，腐肉安能去子逃？"水深激激，蒲苇冥冥，枭骑战斗死，驽马徘徊鸣。……

激战过后的战场上，尸体横陈，乌鸦在上空盘旋，准备啄人肉，如此描绘战争之惨烈，在《诗经》中完全看不到踪影；楚辞中的《国殇》，其主旨在于表现战死者的英勇，因而也不会去涉及这些场面。《战城南》的这种描写，在根底里是对于个体生命的珍视。

在这之后值得注意的是《妇病行》和《孤儿行》。

妇病连年累岁，传呼丈人前。一言当言；未及得言，不知泪下一何翩翩。“属累君两三孤子，莫我儿饥且寒！有过慎莫笪笞：行当折摇，思复念之！”乱曰：抱时无衣，襦复无里。闭门塞牖，舍孤儿到市。道逢亲交，泣坐不能起。从乞求与孤买饵，对交啼泣，泪不可止。“我欲不伤悲，不能已！”探怀中钱持授交。入门见孤儿啼，索其母抱。徘徊空舍中，“行复尔耳，弃置勿复道！”（《妇病行》）

孤儿生，孤子遇生，命独当苦。父母在时，乘坚车，驾驷马。父母已去，兄嫂令我行贾。南到九江，东到齐与鲁。腊月来归，不敢自言苦。头多虮虱，面目多尘。大兄言办饭，大嫂言视马。上高堂，行取殿下堂，孤儿泪下如雨。使我朝行汲，暮得水来归。手为错，足下无菲。怆怆履霜，中多蒺藜。拔断蒺藜肠月中，怆欲悲。泪下渫渫，清涕累累。冬无复襦，夏无单衣。居生不乐，不如早去，下从地下黄泉。……（《孤儿行》）

其前一首写一对贫贱夫妇的痛苦生活，由两个场景构成。第一个场景是夫妇永诀。妻子的遗言朴实而生动，感情深厚，令人感动，从这里显示了其写对话的能力。第二个场景和《孤儿行》的写法相仿，把有关的细节集中起来以显示当事人的痛苦，虽有巨细不辨之失，但有些描写还是令人感动的。如《妇病行》的最后，丈夫认为孤儿反正不久就会因养不活而死去——“行复尔耳”，因而索性“弃置勿复道”，在这种似乎无情的行为中，包含着多少内心的痛苦！《孤儿行》中的孤儿所发“居生不乐，不如早去”的悲叹，也颇能显出其生不如死的悲愤。

但这两首诗也存在着明显的幼稚的痕迹：不集中，多少有点罗列现象而不分主次的缺陷。《孤儿行》尤为突出。上面所引的，本就已写了好多事情，在其下还写了孤儿种瓜、卖瓜、瓜车翻倒而瓜都被行人吃掉的事情和孤儿的惶急，这就使其缺陷更为分明。但到了另一首乐府诗《东门行》中，这种幼稚的痕迹就基本消失了。

出东门，不顾归。来入门，怅欲悲。盎中无斗米储，还视架上无悬衣。拔剑东门去，舍中儿母牵衣啼。“他家但愿富贵，贱妾与君共餔糜。上用仓浪天故，下当用此黄口儿！”“今非，咄！行！[①] 吾去为迟。”“白发时下难久居！”

① 此处语义费解，汉乐府中常有类似情况。通常标作“今非，咄！行！”似乎可通，但作为歌辞，这种句式不知如何歌唱。

此诗写一对夫妇因生活贫困，实在维持不下去了，丈夫准备出去行劫；虽经妻子劝阻，但他还是毅然走了。诗人显然并不鼓吹抢劫，他所写的实是这对夫妻走上绝路的过程。丈夫的这种行为当然不会有好结果，妻子也因此完了。作品结尾妻子的悲叹，也就是他们的黯淡命运的预告。此诗把这一过程写得集中而分明，对丈夫的果决和妻子的痛苦也有所显示，在字里行间又表现了对他们的同情。所以，它较之《妇病行》、《孤儿行》实是一种很大的进步。这并不意味着《东门行》的出现就在那两首之后，但叙事诗的发展必有自己的历程，我们可以说《妇病行》、《孤儿行》和《东门行》的区别就正是这种历程的反映。

不过，《东门行》仍是对某一个具体事件的叙述，而且其叙述也未能展开。《十五从军征》和《陌上桑》则从两个方面分别表现了叙事诗的进展。

《十五从军征》是写一个从十五岁就去从军、到八十岁才能复员的老人在回乡后的经历：

> 十五从军征，八十始得归。道逢乡里人："家中有阿谁？""遥看是君家，松柏冢累累。"兔从狗窦入，雉从梁上飞。中庭生旅谷，井上生旅葵。舂谷持作饭，采葵持作羹。羹饭一时熟，不知饴阿谁。出门东向看，泪落沾我衣。

诗中着重写了他回乡后的孤苦无依，由此来显示他的一生都是一个悲剧。这既揭示了当时的统治阶级给人民制造的灾难，也反映了人民生活的痛苦。而由于诗中对这老人的孤苦无依写得相当具体、生动，它的感动人的力量也就大于《东门行》了。

《陌上桑》所写，是一个美丽妇人出外采桑时遭到当地太守调戏、她用巧妙和话语将他逐走的故事。此诗的特色，在于其趣味性。

> 秦氏有好女，自名为罗敷，罗敷憙蚕桑，采桑城南隅。青丝为笼系，桂枝为笼钩。头上倭堕髻，耳中明月珠。缃绮为下裙，紫绮为上襦。行者见罗敷，下担捋髭须，少年见罗敷，脱帽着帩头。耕者忘其犁，锄者忘其锄。来归相怒怨，但坐观罗敷。使君从南来，五马立踟蹰。……使君谢罗敷："宁可共载不？"罗敷前置辞："使君一何愚！使君自有妇，罗敷自有夫。东方千余骑，夫婿居上头。何用识夫婿？白马从骊驹。青丝系马尾，黄金络马头，腰中鹿卢剑，可直千万余。十五府小史，二十朝大夫，三十侍中郎，四十专城居。为人洁白皙，鬑鬑颇有须。盈盈公府步，冉冉府中趋。坐中数千人，皆言夫婿殊。"

诗中写罗敷的美丽极尽夸张之能事，她所叙述的她丈夫的情况也是着意刻画的结果。这种手法与大赋的铺陈显然有相通之处，可见大赋对中国文学的影

响实是多方面的。就叙事诗的发展来说，此诗的成就在于引入了铺陈的手法，以增加叙事诗的感染力。

不过，此诗的长处——较浓厚的趣味性——同时也就是它的局限所在，因而，作品中对人物感情的描写不免有所欠缺。这点在辛延年的《羽林郎》中多少得到了一些补偿：

> 昔有霍家姝，姓冯名子都。依倚将军势，调笑酒家胡。胡姬年十五，春日独当垆。长裾连理带，广袖合欢襦。头上蓝田玉，耳后大秦珠。两鬟何窈窕，一世良所无。一鬟五百万，两鬟千万余。不意金吾子，娉婷过我庐。银鞍何煜爚，翠盖空踟蹰。就我求清酒，丝绳提玉壶。就我求珍肴，金盘脍鲤鱼。贻我青铜镜，结我红罗裾。不惜红罗裂，何论轻贱躯！男儿爱后妇，女子重前夫。人生有新故，贵贱不相逾。多谢金吾子，私爱徒区区。

此诗写子都调戏酒家胡而遭拒绝，与《陌上桑》的故事属于同样的类型，对胡姬的描写所用的手法，也与《陌上桑》写罗敷的相同。不过，在子都调戏她而将青铜镜结在她的红罗裾上时，她却由于挣扎而将红罗撕裂，并义正词严地指出："不惜红罗裂，何论轻贱躯！"意即她为了反抗子都的调戏，牺牲生命也在所不惜。这里就显出了她的勇敢与对自己丈夫的深情，也就使此诗较之《陌上桑》有了深入一步的内容。辛延年的生平不详，大概是东汉中、后期人；至于此诗与《陌上桑》产生的先后，现在也难以断言。不过，从这两首诗的比较中也可以明白，叙事诗除了铺陈的手法外，更需要进入人物的感情世界。以后的《古诗为焦仲卿妻作》就正是沿着这条路径前行的。

我国文学从原来没有叙事诗进到出现《陌上桑》、《羽林郎》这样的作品，是一种重要的进步，这也就是汉代乐府诗对我国文学发展所作的贡献。

除此以外，汉乐府中属于俗乐部分的乐歌在抒情方面也很有特色。在《古诗》十九首中的那种人生短促的悲哀在乐府中曾一再表现出来。在这方面出现的最早的，是汉代两首流行的丧歌《薤露》和《蒿里》。

> 薤上露，何易晞！露晞明朝更复落，人死一去何时归！(《薤露》)
>
> 蒿里谁家地？聚敛魂魄无贤愚。鬼伯一何相催促，人命不得少踟蹰！(《蒿里》)

前一首感叹生命就像草上的露水很快晒干一样短暂，却又不像露水又会重新降落；后一首感叹在死神的催促下，无论贤者、愚者，都不能稍有停留，都成了草中枯骨。应当指出，汉代并不是只在送葬时唱这种歌；平时——甚至在欢聚的场合，也唱它们。《后汉书·周举传》载，外戚梁商在洛水边大会宾客，极乐

尽欢,“及酒阑倡罢,继以《薤露》之歌,座中闻者,皆为掩涕”。据崔豹《古今注》说,这两首出于汉初,本是一首,到汉武帝时,李延年将它分为两首。所以,现在我们所看到的,也许已经过李延年的润色。

这样的悲哀,在以后的《西门行》等作品中也有体现,而到了宋子侯的《董娇娆》中,则将叙事和抒情结合起来,显示了乐府诗独有的特色。

> 洛阳城东路,桃李生路旁。花花自相对,叶叶自相当。春风东北起,花叶正低昂。不知谁家子,提笼行采桑。纤手折其枝,花落何飘飏。请谢彼姝子,“何为见损伤?”“高秋八九月,白露变为霜,终年会飘堕,安得久馨香?”“秋时自零落,春月复芬芳。何时盛年去,欢爱永相忘!”吾欲竟此曲,此曲愁人肠,归来酌美酒,挟瑟上高堂。

此诗写一个少女与花的问答,以花的答语来表现人生短暂的悲哀。这与《古诗》十九首中“冉冉孤生竹”的“伤彼蕙兰花,含英扬光辉。过时而不采,将随秋草萎”相似,而悲哀更其深刻。但作品相对于汉代抒情诗的最大特点,却在于以叙事来抒情。叙事正是乐府的特长。至于作品的那种较细腻的描写和铺陈性的手法,也是在《陌上桑》、《羽林郎》等作品中都可看到的。

当然,乐府诗所抒之情尚有其他方面,如《上邪》显示挚爱之深,《有所思》表现决绝之情,也都有其值得重视之处,但就以叙事来抒情这一点说,却以此篇为最。

最后需要说明的是:无论是《陌上桑》、《羽林郎》还是《董娇娆》,不仅都吸收了汉代大赋的铺陈手法,而且都已注意到了词句之美,如《陌上桑》的“青丝”等六句,《羽林郎》的“长裾”等六句、“银鞍”等六句,《董娇娆》的“洛阳”等六句,就都是较明显的例子。而且,这种美也正是汉宣帝评论辞赋时提到过的“女工”的“黼黻”之美。由此可见,对于美的追求终于由汉代辞赋蔓延到了汉代诗歌;而建安诗歌也正是由此起步的,是以曹丕《典论·论文》有“诗赋欲丽”之说。

第四章　建安以前的东汉辞赋与散文

东汉政权建立后，仍然实行中央集权的专制独裁统治。但由于在西汉末年王莽篡汉而引起的大动乱中，地方力量有所抬头，从东汉初期起，地方势力与中央统治集团之间的矛盾较前尖锐，中央统治集团对地方势力及代表这种势力的部分士大夫的打击也就日益强化。作为这种斗争的内容之一，东汉初期起中央统治集团就对一些被认为有害于自己的士大夫实行“禁锢”，并连及其“党”①。随着经济的发展和地方力量的增长，这种斗争日益尖锐，导致在东汉后期发生了两次大规模的“党锢之祸”，为数甚巨的士大夫受到了镇压，地方的离心力更为强大，中央集权也即衰落。经过东汉末的黄巾起义和地方武装力量的混战，东汉王朝遂告解体。

在这样的斗争过程中，士大夫中不畏强横、敢于发表意见、不计个人祸福乃至不惜牺牲生命的人逐渐增多，到东汉后期，尊重自己的倾向日益抬头。同时，从东汉中期起，专制独裁的淫威有时也不得不有所收敛。

第一节　辞　　赋

在东汉前期与中期，辞赋仍是主要的文学体裁之一。大致说来，体物大赋的影响仍较抒情小赋为大。因为在这时期出现了两位重要的体物大赋作家：班固和张衡。但抒情赋在此期间也有所发展。到了后期，随着王朝的没落，体物大赋已失去了它的基础，抒情辞赋就占了明显的优势。

---

① 如东汉初汝南戴凭对光武帝说：“伏见前太尉西曹掾蒋遵，清亮忠孝，学通古今。陛下纳肤受之诉，遂致禁锢。世以是为严。”光武帝发怒说：“汝南子欲复党乎？”凭遂“自系廷尉”。见《后汉书·儒林传》。“禁锢”，指禁止其本人及亲戚、门生、故旧等做官。

东汉前期的辞赋

东汉前期最有影响的辞赋作家是班固(32—92)。他是西汉辞赋家、历史学家班彪的儿子，字孟坚，扶风安陵(今陕西咸阳东北)人。曾任兰台令史。与大将军窦宪关系密切，在统治集团内部斗争中，窦宪失败，被迫自杀，班固受牵连，下狱死。他较全面地继承了父亲班彪的事业，在历史学方面写作了《汉书》(见下节)，在辞赋方面著有《两都赋》等作品。

东汉政权建立后，以洛阳为首都。但在建武十八年(42)，光武帝去了一次西汉的首都长安，“经营宫室，伤愍旧京”，“告觐园陵，凄然有怀祖之思”，于是在关东的人们中引起了狐疑和震动，以为光武帝要以长安为首都了(见杜笃《论都赋》)。对这一点，有人赞同，但反对的似乎更多。在辞赋作家中也引起了反响。先是杜笃作《论都赋》，并进献给光武帝，说明建都长安的不妥。其后傅毅作《洛都赋》、《反都赋》，今均已残缺，似乎也是主张仍以洛阳为首都的。崔骃作《历都赋》，当也与此一争论有关，但已残缺得无法知其原意了。而在此一争论中的最大成果就是班固的《两都赋》。

此赋实有《西都赋》、《东都赋》两篇，以“西都宾”与“东都主人”辩论的形式，分别论述二地的长处。但“西都宾”所述，主要是长安的富丽，包括统治阶层的奢侈生活，故《西都赋》的部分可以明显地看出司马相如赋的传统；《东都赋》则强调东汉统治集团的重视教化，不滥用民力，从中可以更多地看到扬雄赋的影响。也可以说，《两都赋》的出现进一步反映了儒家思想对辞赋的渗透。

今引《西都赋》、《东都赋》各一段于下：

> ……周庐千列，徼道绮错，辇路经营，修除飞阁。自未央而连桂宫，北弥明光而亘长乐。陵墱道而超西墉，掍建章而连外属。设璧门之凤阙，上觚稜而栖金爵。内则别风嶕峣，眇丽巧而耸擢。张千门而立万户，顺阴阳以开阖。尔乃正殿崔嵬，层构厥高，临乎未央。经骀盪而出馺娑，洞枍诣以与天梁。上反宇以盖戴，激日景而纳光。神明郁其特起，遂偃蹇而上跻。轶云雨于太半，虹霓回带于棼楣。虽轻迅与僄狡，犹愕眙而不能阶。攀井幹而未半，目眩转而意迷。舍棂槛而却倚，若颠坠而复稽。魂怳怳以失度，巡回途而下低。既惩惧于登望，降周流以彷徨。步甬道以萦纡，又杳窱而不见阳。排飞闼而上出，若游目于天表，似无依而洋洋。前唐中而后太液，览沧海之汤汤。扬波涛于碣石，激神岳之嶈嶈。滥瀛洲与方壶，蓬莱起乎中央。(《西都赋》)

于是圣上睹万方之欢娱，又沐浴于膏泽。惧其侈心之将萌，而怠于东作，乃申旧章、下明诏、命有司、班宪度、昭节俭、示太素。去后宫之丽饰，损乘舆之服御；抑工商之淫业，兴农桑之盛务。遂令海内弃末而反本，背伪而归真。女修织纴，男务耕耘。器用陶匏，服尚素玄。耻纤靡而不服，贱奇丽而弗珍。捐金于山，沉珠于渊。于是百姓涤瑕荡秽而镜至清，形神寂寞，耳目不营。嗜欲之源灭，廉耻之心生。莫不优游而自得，玉润而金声。（《东都赋》）

两相对照，《东都赋》的这一段自然缺乏艺术感染力，《西都赋》的一段却颇有特色。其所写宫殿的名称、位置等都是写实的，其夸张、渲染也有一定的现实依据，但又伴以丰富的想像，而且在描述各种景象时，突出了人在亲临其境时的感受，因而更具有吸引力；这却是司马相如的赋中所没有出现过的。

此外，在《东都赋》中还有如下一段：

往者王莽作逆，汉祚中缺，天人致诛，六合相灭。于时之乱，生民几亡，鬼神泯绝。壑无完柩，郛罔遗室，原野厌人之肉，川谷流人之血。秦项之灾，犹不克半，书契以来，未之或纪。

在体物大赋中写及此等惨酷的情状，也是以前所没有的。

在东汉前期的抒情赋中首先要提到的是冯衍的《显志赋》。衍字敬通，京兆杜陵（今陕西西安东南）人。曾从刘玄起兵反对王莽，后归光武帝，有功而未受重用，又以交通外戚免官，永平①中潦倒而死。

他的《显志赋》分为两个部分。一部分抒发自己不得志的愤懑，另一部分则假托其经历在历史上发生过重要事件的各地区，从而对这些历史事件及有关人物发表议论，显示其政治观。其第一部分中最突出的是如下一段：

……念生人之不再兮，悲六亲之日远。陟九嵕而临嶻嶭兮，听泾渭之波声。顾鸿门而歔欷兮，哀吾孤之早零。何天命之不纯兮，信吾罪之所生。伤诚善之无辜兮，赍此恨而入冥。嗟我思之不远兮，岂败事之可悔。虽九死而不瞑兮，恐余殃之有再。波汍澜而雨集兮，气滂浡而云披。心怫郁而纡结兮，意沉抑而内悲。瞰太行之嵯峨兮，观壶口之峥嵘。悼丘墓之芜秽兮，恨昭穆之不荣。岁忽忽而日迈兮，寿冉冉其不与。耻功业之无成兮，赴原野而穷处。昔伊尹之干汤兮，七十说而乃信；皋陶钓于雷泽兮，赖虞舜而后亲。无二士之遭遇兮，抱忠贞而莫达。率妻子而耕耘兮，委厥美而不伐。韩卢抑而不纵兮，骐骥绊而不试。独慷慨而远览兮，非庸庸之

① 永平(58—75)，汉明帝年号。

所识。

此段所写，显然受到《楚辞》的影响，从有些句子中也可看出这样的痕迹，如"恐余殃之有再"等。但是，进入汉代以来，这样直接地抒发其对现实不满的辞赋已经绝迹了；司马迁的《悲士不遇赋》也没有表现得如此明显。就这一点来说，此赋在东汉初出现，意味着尊重自身的意识在东汉文学中缓慢地抬头。

在此赋的另一部分中，他对孙武、白起、苏秦、张仪、商鞅、韩非、秦始皇、李斯等一一加以否定，其中虽打着儒家思想的印记，但对道家也很推崇，如：

> 嘉孔丘之知命兮，大老聃之贵玄。德与道其孰宝兮？名与身其孰亲？陂山谷而闲处兮，守寂寞而存神。夫庄周之钓鱼兮，辞卿相之显位。於陵子之灌园兮，似至人之仿佛。盖隐约而得道兮，羌穷悟而入术。离尘垢之窈冥兮，配乔松之妙节。惟吾志之所庶兮，固与俗之不同。既傲高而高引兮，愿观其从容。

这里对道家思想所作的推崇，已与西汉前期的黄老思想有别，而且他特别把庄周提出来予以表扬，这就与班嗣的倡言老庄相一致了。这实可视为魏晋崇老庄的滥觞，当然，无论班嗣或冯衍，他们的观念与魏晋玄学还有很大的距离。但冯衍这种尊重自身的意识与老庄思想的结合，却预示着文学的一种新的动向，尽管在当时仍很微弱。

《显志赋》以后，班彪女儿班昭所作的《东征赋》也值得重视。班昭（约49—约120）一名姬，字惠班。也是史学家。《东征赋》是在其子曹穀出任陈留长，她随子赴任时所作①。述途中经历及其感触，虽不如《北征》之生动感人，但叙其出发之初的感伤之情，却颇细腻，显示出女性的特色：

> 惟永初之有七兮，余随子兮东征。时孟春之吉日兮，撰良辰而将行。乃举趾而升舆兮，夕予宿乎偃师。遂去故而就新兮，志怆悢而怀悲。明发曙而不寐兮，心迟迟而有违。酌樽酒以弛念兮，喟抑情而自非。谅不登巢而琢蠡兮，得不陈力而相追！且从众而就列兮，听天命之所归。遵通衢之大道兮，求捷径欲从谁？乃遂往而徂逝兮，聊游目而遨魂……

班昭颇受儒家思想的熏陶，篇中所谓的"抑情"，就是当时儒家的主张；但在这种听天由命的自白中，其实仍透露了哀伤的心绪。

---

① 此赋作于永初七年（113），已属东汉中期；但就班昭生年说，她在东汉前期也生活了相当长的阶段，故将她视为前期作家。

东汉中后期的辞赋

东汉中后期是体物大赋呈现衰势的时期。作为东汉体物大赋的殿军的，是张衡的《二京赋》。至于马融的《长笛赋》和王延寿的《鲁灵光殿赋》，虽也属于体物范围，但其规制，实已称不上"大"了。除此之外，就都是抒情小赋的天地。而张衡同时也是抒情小赋作家。

张衡(78—139)字平子。南阳西鄂(今河南南阳)人。曾任河间相等职。他不仅是文学家，也是著名的天文学家。他所生活的时代，东汉的统治危机已暴露出来，他对此颇感忧虑。他所作的《二京赋》实际上含有这种忧患意识。他的《思玄赋》和《归田赋》也显示了对当时政治现实的厌倦。

《二京赋》分《西京》、《东京》二篇。在《西京赋》中，凭虚公子向安处先生说明地理形势对政治的重要性，认为"高祖都西而泰，光武处东而约。政之兴衰，常由此作"，因此大大地赞扬了一通西京的好处。在《东京赋》中，安处先生对凭虚公子的理论作了针锋相对的驳斥，指出政治的成败在德而不在地理环境。就这点说，《二京赋》的构思与《两都赋》有其相似之处，都是上篇夸富丽，下篇言德化。不过，在《两都赋》中，争论是由哪个地方作为首都更合适而引起的，而在《二京赋》中则在这个争论的背后还存在政治原则方面的分歧。赞扬西京的凭虚公子主张统治集团的生活应该奢华，所谓"方今圣上，同天号于帝皇，掩四海而为家。富有之业，莫我大也，徒恨不能以靡丽为国华，独俭啬以龌龊，忘《蟋蟀》之谓何"；正因如此，他认为西汉统治集团在长安的奢华生活是值得赞扬的，西京是光荣的标志。但安处先生则主张统治者应该做到"方其用财取物，常畏生类之殄也；赋政任役，常畏人力之尽也。取之以道，用之以时。……民忘其劳，乐输其财。百姓同于饶衍，上下共其雍熙"，所以，对于以秦始皇为代表的统治者的奢侈生活作了严厉的批判：

> 乃构阿房，起甘泉，结云阁，冠南山，征税尽，人力殚。然后收以太半之赋，威以参夷之刑，其遇民也，若薙氏之芟草，既蕴崇之，又行火焉。惊惊黔首，岂徒跼高天、蹐厚地而已哉！乃救死于其颈，敺以就役，唯力是视，百姓不能忍。(《东京赋》)

这在以前的体物大赋中是没有出现过的，所以，《二京赋》的批判性为《两都赋》和其他大赋所不及。

不过，在《二京赋》中，其夸富丽的段落也有新的创造，如其写百戏的一段：

> 大驾幸乎平乐之馆，张甲乙而袭翠被，攒珍宝之玩好，纷瑰丽以侈靡。

临迴望之广场，程角觝之妙戏。乌获扛鼎，都卢寻橦，冲狭燕濯，胸突铦锋。跳丸剑之挥霍，走索上而相逢。华岳峨峨，冈峦参差，神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞罴。白虎鼓瑟，苍龙吹篪。女娥坐而长歌，声清畅而蜲蛇。洪涯立而指麾，被毛羽之襳襹。……

除了体物大赋以外，张衡的抒情小赋《思玄赋》和《归田赋》也很有特色。

《思玄赋》的追求目标，实与《显志赋》的结尾有其共通之处，所谓"收畴昔之逸豫兮，卷淫放之遐心"，"御六艺之珍驾兮，游道德之平林"，这都是厌倦了现实的政治生活，企图从观念世界去获得慰藉的表现。但与此同时，赋中又对物欲的世界也有精心的渲染，例如：

聘王母于银台兮，羞玉芝以疗饥。戴胜慭其既欢兮，又诮余之行迟。载太华之玉女兮，召洛浦之虙妃。咸姣丽以蛊媚兮，增嫮眼而蛾眉。舒訬婧之纤腰兮，扬杂错之袿徽。离朱唇而微笑兮，颜的砾以遗光。献环琨与琛缡兮，申厥好之玄黄。虽色艳而赂美兮，志浩荡而不嘉。

虽然说是"不嘉"，但把这些美女都写得十分生动与美丽，而且所用的是客观描绘的手法(并不是从主观感受出发的比拟)，这是以前的任何体物大赋都没有的，反映了我国文学的描写技巧的进步。

还有一点也值得注意：《思玄赋》结尾的"系曰"，是纯粹的七言诗：

天长地远岁不留，俟河之清只怀忧。愿得远度以自娱，上下无常穷六区。超逾腾跃绝世俗，飘飖神举逞所欲。天不可阶仙夫稀，柏舟悄悄吝不飞。松乔高跱孰能离，结精远游使心携。回志朅来从玄谋，获我所求夫何思。

此诗虽然尚未成熟，但却通篇没有"兮"字；与他的《四愁诗》之带有"兮"字的不同。这两首不同类型的七言诗，都体现了他在写作七言上的努力。尽管在西汉初唐山夫人的《房中乐》乐歌里就已出现过若干七言的诗句，但完整的七言诗却是在张衡的时代才有的。

张衡的《归田赋》虽然短小，却代表了我国抒情小赋演进中的一个新阶段。由于赋本是一种带有铺陈性质的文学体裁，很不容易写得精练。《归田赋》却以二百余字的篇幅，既写了他对当时现实的不满，又写了他回归自然后的愉悦；既写了景色的美丽，又写了他所追求的精神世界的宁恬。至其结尾以纵心物外为追求的目标，也与冯衍《显志赋》的结尾相通。东汉少数士大夫已在缓慢地接近老庄思想了。

游都邑以永久，无明略以佐时。徒临川以羡鱼，俟河清乎未期。感蔡

子之慷慨，从唐生以决疑。谅天道之微昧，追渔父以同嬉。超埃尘以遐逝，与世事乎长辞。于是仲春令月，时和气清，原隰郁茂，百草滋荣。王雎鼓翼，仓庚哀鸣。交颈颉颃，关关嘤嘤。于焉逍遥，聊以娱情。尔乃龙吟方泽，虎啸山丘。仰飞纤缴，俯钓长流。触矢而毙，贪饵吞钩。落云间之逸禽，悬渊沈之鲂鳛。于时曜灵俄景，继以望舒。极盘游之至乐，虽日夕而忘劬。感老氏之遗诫，将回驾乎蓬庐。弹五弦之妙指，咏周孔之图书。挥翰墨以奋藻，陈三皇之轨模。苟纵心于域外，安知荣辱之所如。

在张衡同时及以后，东汉在写体物赋方面值得注意的作家还有马融与王延寿。马融（79—166）所作《长笛赋》，对笛的素材及其产地、笛的制作和声音等，一一加以铺陈，纵其想像。如述笛声说："尔乃听声类形，状似流水，又象飞鸿，氾滥溥漠，浩浩洋洋。长矕远引，旋复回皇。充屈郁律，瞋菌碨柍。酆琅磊落，骈田磅唐。取予时适，去就有方。洪杀衰序，希数必当。微风纤妙，若存若亡。荩滞抗绝，中息更装。奄忽灭没，晔然复扬。"从笛声与自然界的各种声音之间求其相似点，颇能显示出感觉的敏锐。王延寿（约124—约148）的《鲁灵光殿赋》，是为汉景帝之子恭王馀所建的鲁灵光殿而作。据其自述，自西汉以至当时，历经事变，长安的未央宫等均已毁坏，"而灵光岿然独存，意者岂非神明依凭支持，以保汉室者也"（《鲁灵光殿赋·序》），故其写作此赋，实含有颂扬汉室之意。赋中极写此殿之壮丽，如：

……于是详察其栋宇，观其结构。规矩应天，上宪觜陬。倔佹云起，嵚崟离楼。三间四表，八维九隅，万楹丛倚，磊砢相扶。浮柱岹嵽以星悬，漂峣皖而枝柱。飞梁偃蹇以虹指，揭蘧蘧而腾凑。层栌磥佹以岌峨，曲枅要绍而环句。芝栭攒罗以戢孴，枝牚杈枒而斜据。傍夭蟜以横出，互黝纠而搏负。下岪蔚以璀错，上崎嶬而重注。

这较之司马相如、扬雄所写西汉长安的宫殿尤有过之。但其所反映的，恐怕主要是他自己的欢喜赞叹之情。

张衡以后的东汉抒情赋作家，主要有赵壹和蔡邕。赵壹（生卒不详）字元叔，汉阳西县（今甘肃天水）人。主要生活于汉灵帝时期。其代表作为《刺世疾邪赋》。赋中对德治、法治皆加以否定，对春秋直至当时的社会情况都作了严厉的批判：

德政不能救世溷乱，赏罚岂足惩时清浊。春秋时祸败之始，战国愈复增其荼毒。秦汉无以相逾越，乃更加其怨酷。宁计生民之命，唯利己而自足。于兹迄今，情伪万方。佞谄日炽，刚克消亡。舐痔结驷，正色徒行。妪㛊名势，抚拍豪强。偃蹇反俗，立致咎殃。……

此赋虽从历史情况写起，但其批判的主要对象却是当时的现实。所以，他在赋中不仅像上引文字那样揭露了社会风气的腐败，而且还毫不留情地指出："原斯瘼之攸兴，实执政之匪贤。女谒掩其视听兮，近习秉其威权。""九重既不可启，又群吠之狺狺。"总之，无论是皇帝、执政还是宦官，全都是一丘之貉。汉赋中的批判因素，从东汉以来一直在缓慢地增强，至此而达极致。在赋的后面，还附了一首五言诗，也具有同样的批判锋芒，通常称为《刺世疾邪歌》。不过，无论是赋还是诗，虽然都很尖锐，但似都缺乏深厚的感情，反而不如蔡邕《述行赋》的感人。

蔡邕（139—192），字伯喈，陈留圉（今河南杞县）人，曾任左中郎将。他不满于当时的政治现实，对董卓却颇有好感；这也许与董卓掌权时曾为遭党锢之祸的人们平反有关。董卓被杀后，他为之叹息，因而被认作董卓党羽而遭害。有《蔡中郎集》。

蔡邕以写文章——尤其是碑版文——著名，但那似都不属于文学的范围。他的赋也颇有佳作。《述行赋》作于其二十七岁时。当时是延熹二年（159）。赋前有序，述其写作经过：

> 延熹二年秋，霖雨逾月。是时梁冀新诛，而徐璜、左悺等五侯擅贵于其处。又起显阳苑于城西。人徒冻饿，不得其命者甚众。白马令李云以直言死，鸿胪陈君以救云抵罪。璜以余能鼓琴，白朝廷，敕陈留太守发遣。余到偃师，病不前，得归。心愤此事，遂托所过，述而成赋。

序虽简短，但足可见其悲愤郁结之情。赋的一开头就说："余有行于京洛兮，遘淫雨之经时。途迍邅其蹇连兮，潦污滞而为灾。乘马蹯而不进兮，心郁悒而愤思。聊弘虑以存古兮，宣幽情而属词。"将路途的艰苦、心中的郁悒融而为一，奠定了此赋的基调。赋中写景之处，其实也都是其心情的写照。如："寻修轨以增举兮，邈悠悠之未央。山风汩以飙涌兮，气懆懆而厉凉。云郁术而四塞兮，雨濛濛而渐唐。仆夫疲而劬瘁兮，我马虺颓以玄黄。格莽丘而税驾兮，阴曀曀而不阳。"而最突出的，则为赋中的如下一段：

> 命仆夫其就驾兮，吾将往乎京邑。皇家赫而天居兮，万方徂而星集。贵宠扇以弥炽兮，佥守利而不戢。前车覆而未远兮，后乘驱而竞及。穷变巧于台榭兮，民露处而寝湿。消嘉谷于禽兽兮，下糠粃而无粒。弘宽裕于便辟兮，纠忠谏其骎急。

此段中对当时现实所作的批判，不但对比鲜明，而且"穷变巧"四句的描写十分具体而生动；加以整篇赋都使人深切感到他的内心所受的煎熬，因而其感动人的程度实在超过了《刺世疾邪赋》及所附的诗。

蔡邕除《述行赋》外，还作有《青衣赋》，写其与一个奴婢短暂的情缘和别后的思念，也属于抒情赋性质。

金生沙砾，珠出蚌泥。叹兹窈窕，产于卑微。盼倩淑丽，皓齿蛾眉。玄发光润，领如蝤蛴。修长冉冉，硕人其颀。绮绣丹裳，蹑蹈丝扉。盘跚蹴蹀，坐起昂低。和畅善笑，动扬朱唇。都冶妩媚，卓铄多姿。精慧小心，趋事如飞。中馈裁割，莫能双追。关雎之洁，不陷邪非。

察其所履，世之鲜希。宜作夫人，为众女师。伊何尔命，在此贱微！代无樊姬，楚庄晋妃。

感昔郑季，平阳是私。故因杨国，历尔邦畿。虽得嬿婉，舒写情怀。寒雪翩翩，充庭盈阶。兼裳累镇，展转倒颓。吻昕将曙，鸡鸣相催。饬驾趣严，将舍尔乖。矇冒矇冒，思不可排。停停沟侧，嗷嗷青衣。我思远逝，尔思来追。

明月昭昭，当我户扉。条风狎猎，吹予床帷。河上逍遥，徙倚庭阶。南瞻井柳，仰察斗机。非彼牛女，隔于河维。思尔念尔，惄焉且饥。

此赋值得注意的是：第一，它具有若干叙事赋的成分，但与《神女赋》一类作品的叙事相比，远为通俗，显示了赋的通俗化的倾向。第二，对青衣的形貌的描写具体而细腻。这种写法在后世通俗赋与其他通俗文学作品中得到继承与发展。这在下面谈到唐代通俗文学时还将说到。第三，赋的最末一节描写了恋爱之人在月光皎洁的晚上因思念对方而不能成寐，在庭院中徘徊的情形，意境很美。《古诗》十九首中的《明月何皎皎》和乐府古辞中的《伤歌行》，都有类似描写，从中可以看出东汉后期的辞赋与诗歌相互影响的痕迹。

《青衣赋》的出现，一方面说明了蔡邕的勇敢和当时的道德制约已有所松弛，但从其写作后所受到的批判来看，可见儒家的道德观念在那时还有相当的影响。今节引张超的《诮青衣赋》如下：

彼何人斯，悦此艳姿！丽辞美誉，雅句斐斐。文则可嘉，志卑意微。……历观古今，祸福之阶，多由孽妾淫妻。《书》戒牝鸡，《诗》载哲妇。三代之季，皆由斯起。……况此丽竖，三族无纪，绸缪不序。蟹行索妃，旁行求偶。昏姻无媒，宗庙无主。门户不名，依其在所，生女为妾，生男为虏……

不但说蔡邕“志卑意微”，而且说蔡邕如果与这女子生下子女，就是妾虏，因而蔡邕是“欲作奴父”。这实在是道德家的眼光远大的思考。

蔡邕尚有《协和婚赋》、《检逸赋》，今仅存残文。其中有些写男女之情的句子也很大胆，如“粉黛弛落，发乱钗脱”（《协和婚赋》）、“昼骋情以舒爱，夜托梦

以交灵"(《检逸赋》)等，都与《青衣赋》有相通之处。从汉武帝独尊儒术以来，文学不断受到儒学的影响、控制；这类文学作品的出现，又说明了儒学的衰微。

第二节　散　　文

东汉的文学性散文，主要仍是历史著作中的人物传记和书信。前者在继承《史记》传统的基础上，对立传标准和传记的具体写法有所发展，后者则从感情的抒发进到形式美的重视，都在不同程度上体现了文学朝着自觉靠拢的进程。

东汉前期的散文

东汉初期，较有特色的抒情散文仍为书信，从中可看到作者的感情。如田邑的《报冯衍书》、冯衍的《与妇弟任武达书》等均是如此。今节引《报冯衍书》如下：

> 仆虽驽怯，亦欲为人者也。岂苟贪生而畏死哉！曲戟在颈，不易其心，诚仆志也。间者老母诸弟，见执于军，而邑安然不顾者，岂非重其节乎？
>
> 若使人居天地，寿如金石，要长生而避死可也。今百龄之期，未有能至；老壮之间，相去几何？诚使故朝尚在，忠义可立，虽老亲受戮，妻儿横分，邑之愿也。间者上党黠贼，大众围城，义兵两辈，入据井陉。邑亲溃敌围，拒击宗正，自试智勇，非不能当。诚知故朝为兵所害，新帝司徒，已定三辅，陇西北地，从风响应，其事昭昭。日月经天，河海带地，不足以比。死生有命，富贵在天，天下存亡，诚云命也。邑虽没身，能如命何！
>
> 夫人道之本，有恩有义。义有所宜，恩有所施。君臣大义，母子至恩。今故主已亡，义其谁为？老母拘执，恩所当留！而厉以贪权，诱以策马，抑其利心，必其不顾，何其愚乎！

邑字伯玉，生活于西汉末期至东汉初期。当时反王莽的部队曾立刘玄为帝，年号更始。他为更始的上党太守。冯衍也为更始之臣。及更始被害，刘秀即位。田邑的母亲妻子为刘秀部将所获。刘秀遣宗正刘延率兵进攻，也被田邑所拒。后田邑知更始已死，而且并非被刘秀所害，就投降了刘秀。冯衍等不知更始已死，写信给田邑，有所指责。田邑此信，不同于一般的政治性函件；充

满愤激之情，颇能感人。虽似逞臆而谈，而仍文字精练，条理明晰，显示出较高的写作水平。

这之后有孔僖给汉章帝的上书。孔僖，字仲和，鲁国鲁县（今山东曲阜）人。在太学读书时，与友人崔骃一起议论汉武帝。崔骃说："昔孝武皇帝始为天子，年方十八，崇信圣道，师则先王，五六年间，号胜文景。及后恣己，忘其前之为善。"孔僖表示同意。因此遭到举报，说他们"诽谤先帝，刺讥当世"，由有关部门对他们加以审讯。于是孔僖上书给章帝说：

> 臣之愚意，以为凡言诽谤者，谓实无此事而虚加诬之也。至如孝武皇帝，政之美恶，显在汉史，坦如日月，是为直说书传实事，非虚谤也。夫帝者为善，则天下之善咸归焉；其不善，则天下之恶亦萃焉。斯皆有以致之，故不可以诛于人也。且陛下即位以来，政教未过而德泽有加，天下所具也。臣等独何讥刺哉？假使所非实是，则固应悛改；傥其不当，亦宜含容，又何罪焉！陛下不推原大数，深自为计，徒肆私忿以快其意，臣等受戮，死即死耳！顾天下之人，必回心易虑，以此事窥陛下心。自今以后，苟见不可之事，终莫复言者矣！臣之所以不爱其死，犹敢极言者，诚为陛下深惜此大业，陛下若不自惜，则臣何赖焉！

在这里，孔僖面对着皇帝的尊严，据理直言，毫无畏怯乞怜之意，并公然声言"臣等受戮，死即死耳"，很能显示其志节。此等信件，于辩析之词中也含蕴感情，具有以情动人的力量。由于如上所述，在东汉地方势力与中央统治集团的矛盾日益尖锐的情况下，后者有时不得不作些妥协，孔僖这次终于得获无罪释放。

但东汉前期的散文最值得重视的，实为班固的《汉书》。

班固父亲班彪曾著《史记后传》六十五篇，续记《史记》所无的汉代史事。班固以《史记》的汉代部分与《史记后传》为基础，写成《汉书》。从《本纪》来看，始自汉高祖元年，但其实是从秦末写起的，故书中有《陈涉传》与《项羽传》。讫于王莽地皇四年。是我国第一部断代史。

《史记》是私家著作，《汉书》则是官修的史书；加以班固受儒家思想影响较深，在叙述史事时自不如司马迁勇敢，但《史记》中的基本史实还是保存着的。而且，《汉书》的材料比《史记》丰富。虽然由于其大量征引原始资料而不免减弱了文学性（但这对于历史著作却是十分重要的），但有些材料的补充却不仅能把人物的面貌暴露得更清楚，有时也能加强文学性。

关于前者，可以《晁错传》为例。在《史记》的本传中，晁错因积极为汉景帝策划削弱诸侯王势力，引起了吴、楚七国的叛乱；汉景帝本是很积极、主动地采纳他的主张并付诸实行的，但一看到叛乱势力强大，就接受袁盎的建议，决定

杀死晁错以与吴、楚七国妥协，于是景帝就命人把晁错杀了。但在《汉书》中，除保留这些内容外，还在景帝已与袁盎定议杀晁错后增加了如下一段：

后十余日，丞相青翟、中尉嘉、廷尉欧劾奏错曰："吴王反逆亡道，欲危宗庙，天下所当共诛。今御史大夫错议曰：'兵数百万，独属群臣，不可信，陛下不如自出临兵，使错居守。徐、僮之旁，吴所未下者，可以予吴。'错不称陛下德信，欲疏群臣百姓，又欲以城邑予吴，亡臣子礼，大逆无道，错当要斩，父母妻子同产无少长皆弃市，臣请论如法。"制曰"可"。

杀晁错本是为了取悦于叛乱势力，但加给他的罪名却是破坏对叛乱的镇压，这就可见政治上的手段是何等卑劣。而且，作者虽然没有点明，但只要联系上、下文，就可知青翟等人的劾奏实是出于景帝的授意。这一着也实在巧妙，不但给了晁错一个该死的罪名，而且，以后如要翻案，可以拿这几位丞相、中尉、廷尉做替罪羊，景帝不过是受了蒙骗而已。

关于后者，可以《汉书·李广苏建传》中写李陵兵败而投降匈奴的一节为例。《史记》的这一部分写得很简单，或者是由于资料所限，但也可能由于司马迁本是为李陵事件而遭祸的，他在这方面就不敢写了。《汉书》却是这么写的：李陵所部只有五千人，在没有后援的情况下，武帝"诏陵以九月发，出遮虏障"，结果与匈奴骑兵约三万相遇而被围困。

陵引士出营外为陈，前行持戟盾，后行持弓弩，令曰："闻鼓声而纵，闻金声而止。"虏见汉军少，直前就营。陵搏战攻之，千弩俱发，应弦而倒。虏还走上山，汉军追击，杀数千人。单于大惊，召左右地兵八万余骑攻陵。陵且战且引南，行数日，抵山谷中，连战。士卒中矢伤三创者载辇，两创者将车，一创者持兵战。……明日复战，斩首三千余级。引兵东南，循故龙城道。……是时陵军益急，匈奴骑多，战一日数十合，复伤杀虏二千余人。……遂遮道急攻陵。陵居谷中，虏在山上，四面射，矢如雨下。汉军南行，未至鞮汗山一日，五十万矢皆尽。即弃车去，士尚三千余人，徒斩车辐而持之，军吏持尺刀，抵山，入陿谷。单于遮其后，乘隅下垒石，士卒多死，不得行。……

原来，李陵是经过这样的血战——以五千人抵抗八万人，取得了巨大的战绩——后在矢尽援绝的情况下，才被迫投降的。而且，班固还对李陵自被围至投降的情况作了这样的描写：

昏后，陵便衣独步出营，止左右："毋随我，丈夫一取单于耳。"良久，陵还，大息曰："兵败，死矣。"军吏或曰："将军威震匈奴，天命不遂。后求道

> 径还归,如浞野侯为虏所得,后亡还,天子客遇之,况于将军乎!"陵曰:"公止吾不死,非壮士也。"于是尽斩旌旗,及珍宝埋地中。陵叹曰:"复得数十矢足以脱兮。今无兵复战,天明,坐受缚矣。各鸟兽散,犹有得脱归报天子者。"令军士人持二升糒,一半冰,期至遮虏鄣者相待。夜半时击鼓起士,鼓不鸣,陵与韩延年俱上马。壮士从者十余人。虏骑数千追之,韩延年战死。陵曰:"无面目报陛下。"遂降。军人分散,脱至塞者四百余人。陵败处去塞百余里。

在这里,班固既写了李陵的必死的决心、壮烈的行动,也写了他最后的投降。作为传记文学看,这样的段落也是能吸引人的。

此外,《汉书》所写的人物,很多是《史记》没有写到过的;其中也有些传记写得颇为生动。《李广苏建传》的苏武,就是突出的一例。

苏武出使匈奴,副使张胜与匈奴的一些贵族相勾结,欲谋杀在匈奴握有重权的卫律。但没有成功。苏武在事前本不知情,事发后也受到牵累。单于要他投降,他坚决不从,遂被迫在匈奴牧羊,历尽困厄,经过十几年才得归汉。班固此传,很能写出苏武的威武不能屈、富贵不能淫的精神。如写其得知张胜参与阴谋活动及其接受审讯的情况说:

> 单于使卫律治其事,张胜闻之,恐前语发,以状语武,武曰:"事如此,此必及我。见犯乃死,重负国。"欲自杀。胜、惠共止之。……单于使卫律召武受辞。武谓惠等:"屈节辱命,虽生,何面目以归汉!"引佩刀自刺。卫律惊,自抱持武。驰召医,凿地为坎,置煴火,覆武其上,蹈其背以出血。武气绝,半日复息。……律曰:"汉使张胜,谋杀单于近臣,当死。单于募降者,赦罪。"举剑欲击之,胜请降。律谓武曰:"副有罪,当相坐。"武曰:"本无谋,又非亲属,何谓相坐?"复举剑拟之。武不动。

这些段落既显示了苏武宁死不屈的气概,也写得委曲细致,颇有文学意味。

大致说来,在《汉书》的可以视为传记文学的作品中,《史记》写人物的那些原则基本上得到了体现,但较之《史记》似乎更注意一些日常的小故事。

以人物的立传来说,《史记》为之立传的,是"扶义俶傥,不令己失时,立功名于天下"(《太史公自序》)的人,《汉书》却并不完全如此。《杨王孙传》中杨王孙"家业千金,厚自奉养生,亡所不致",到生病将死的时候,他对儿子说,他要裸葬。他的朋友写信劝他,他写了回信,说明何以要裸葬的道理,他的朋友被说服了,于是就裸葬。整个传记就说了这么一件事情。那么,杨王孙算什么"扶义俶傥,不令己失时,立功名于天下"者呢?他之能使人感兴趣的,就是裸葬一事而已,而班固为他立了传。

从传记的具体写作来说，班固写了许多生活性的小故事，如《东方朔传》、《朱买臣传》中都有这样的情况。现引其中各一段如下：

伏日，诏赐从官肉，大官丞日晏不来。朔独拔剑割肉，谓其同官曰："伏日当蚤归，请受赐。"即怀肉去。大官奏之。朔入，上曰："昨赐肉，不待诏，以剑割肉而去之，何也？"朔免冠谢。上曰："先生起自责也。"朔再拜曰："朔来朔来，受赐不待诏，何无礼也；拔剑割肉，壹何壮也；割之不多，又何廉也；归遗细君，又何仁也。"上笑曰："使先生自责，乃反自誉。"复赐酒一石，肉百斤，归遗细君。（《汉书·东方朔传》）

初，买臣免，待诏，常从会稽守邸者寄居饭食。拜为太守。买臣衣故衣，怀其印绶，步归郡邸。直上计时，会稽吏方相与群饮，不视买臣。买臣入室中，守邸与共食。食且饱，少见其绶。守邸怪之，前引其绶，视其印，会稽太守章也。守邸惊，出语上计掾吏，皆醉，大呼曰："妄诞耳！"守邸曰："试来视之。"其故人素轻买臣者入视之，还走，疾呼曰："实然！"坐中惊骇，白守丞。相推排，陈列中庭拜谒，买臣徐出户。（《汉书·朱买臣传》）

这两条记载，对于历史大事固然毫无意义，对人物的一生也没有什么影响，关于朱买臣的一节尤其如此。但如果作为传记文学，这些当然都是很有趣味的。所以，在《汉书》的某些传记中，也还存在着进一步向传记文学倾斜的成分。

东汉中后期的散文

东汉中后期有文学性的散文，均是书信一类。但西汉时的司马迁、李陵、杨恽的书信均纵心而言，情感沛然欲流，东汉初期田邑的书信，还保留着若干这样的特色；东汉中后期的这类作品，则走上了言简意赅而情志自见的道路，因而较前凝练。至于汉末臧洪之作，更于凝练的基础上对感情加以渲染，接近于自觉的文学创作了。

首先要介绍的是李固的《遗黄琼书》。

李固（94—147）字子坚，南郑（今属陕西）人。曾任大司农、太尉等职。反对外戚、宦官专权，后被外戚梁冀所诬，被杀。黄琼也是当时的著名人物，他的这封信是劝黄琼出仕：

闻已度伊洛，近在万岁亭。岂即事有渐，将顺王命乎！

盖君子谓"伯夷隘，柳下惠不恭"，故传曰："不夷不惠，可否之间。"盖圣贤居身之所珍也。诚遂欲枕山栖谷，拟迹巢由，斯则可矣。若当辅政济民，今其时也。自生民以来，善政少而乱俗多。必待尧舜之君，此为志士，

终无时矣。……

这里所说虽是劝黄琼出仕的原因，但却很能显出他自己的知其不可为而为之的气概。他的意思是：明明知道君非尧舜之君，其所行也非善政，但如大家都畏险惧难，哪里还做得成志士呢？从这一点来说，此信实写得凛凛有生气。

李固是实践了自己的志向的。在被害前，写了一封信给同事，临难不屈，满腔悲愤；信件虽短，却颇感人：

固受国厚恩，是以竭其股肱，不顾死亡。志欲扶持王室，比隆文宣。何图一朝，梁氏迷谬，公等曲从，以吉为凶，成事为败乎！汉家衰微，从此始矣。公等受主厚禄，颠而不扶，倾覆大事，后之良史，岂有所私？固身已矣，于义得矣，夫复何言？(《临终与胡广赵戒书》)

感情深切而文辞含蓄，颇有沉郁之致！

与此相较，朱穆(100—163)的《与刘伯宗绝交书》就显得剑拔弩张了：

昔我为丰令，足下不遭母忧乎！亲解缞绖，来入丰寺。及我为持书御史，足下亲来入台。足下今为二千石，我下为郎，乃反因计吏，以谒相与。足下岂丞尉之徒，我岂足下部民，欲以此谒为荣宠乎？咄！刘伯宗于仁义道何其薄哉！

穆字公叔，宛(今河南南阳市)人。曾为侍御史、冀州刺史等，后拜尚书。此书当作于其为冀州刺史之前。至于刘伯宗的为人，则可从这封信中看出来。大概在他“为二千石”(那是指汉代的中级偏上的官吏)以后，曾因计吏带信给朱穆，请穆去谒见。朱穆认为这是对自己的侮辱，遂写信绝交。虽似过于直露，但愤慨之情充溢于字里行间，也仍能见其性情。

当时的书信中写得最为真挚而悲切的，是张奂的《与延笃书》。张奂(104—181)字然明，敦煌酒泉人，曾为护匈奴中郎将。以暮年而久居边地，书中充满悲痛之情。

唯别三年，无一日之忘。京师禁急，不敢相闻。岂不怀归？畏此简书。年老气衰，智尽谋索。每有所处，违宜失便。北为儿车所仇，中为马循所困，真欲入三泉之下，复镇之以大石，庀乎此时也！且太阴之地，冰厚三尺，木皮五寸，风寒惨冽，剥脱伤骨，但此自非老惫者所堪；而复加之以师旅，因之以饥馑，众难磬集，不可一二而言也。聋盲日甚，气力寖衰，神邪当复相见者①？从此辞矣。

① “神邪”二字或有脱误。此文据《艺文类聚》卷三十引。

此虽为自诉愁苦之词，而写景叙事，均甚精切，运用骈偶，也颇工丽，故较有艺术感染力。

此外，如秦嘉的《与妻徐淑书》和《重报妻书》这一种叙写夫妻感情的散文也值得注意。前者云：

> 不能养志，当给郡使。随俗顺时，僶俛当去。知所苦故尔，未有瘳损，想念悒悒，劳心无已。当涉远路，趋走风尘，非志所慕，惨惨少乐。又计往还，将弥时节。念发同怨，意有迟迟。欲暂相见，有所属托，今遣车往，想必自力。

所说均日常生活之事和夫妻离别之情，却娓娓道来，别有情致。像这样的散文，是以前的汉代散文中所未曾出现的，它们之所以出现在压抑个体的意识有所松弛的东汉后期，也不是偶然的，这已开了后来在魏晋南北朝文学中经常可见的那种日常性抒情散文的先河。

东汉末的书信中，臧洪的《答陈琳书》可谓情文并茂。洪字子源，广陵射阳人，曾任即丘长。灵帝末弃官。广陵太守张超任他为功曹。“政教威恩，不由己出，动任臧洪。”（《三国志·臧洪传》）张超与袁绍等起兵讨伐董卓，未能成功，袁绍派他统辖青州，徙东郡太守。张超被围，他请求救援张超，袁绍不准，他就以不与袁绍集团合作来表示自己的抗议。因此，袁绍率兵包围他的城池。经过长期抵抗，他终于以城破被杀。《答陈琳书》就是在围城中写的，全文长达一千二百二十二字。当时陈琳为袁绍属下，写信劝他投降。他与陈琳原是朋友；此信既表现了朋友之情，又义正词严地拒绝了他的劝诱。其中虽不无外交辞令，而其动人之处，仍在感情的恳挚。例如：

> 仆小人也，本乏志用。中因行役，特蒙倾盖。恩深分厚，遂窃大州。宁乐今日自还接刃乎？每登城勒兵，观主人之旗鼓；瞻望帐幄，感故友之周旋；抚弦搦矢，不觉流涕之覆面也。何者？自以辅佐主人，无以为悔。主人相接，过绝等伦。当受任之初，自谓究竟大事，扫清寇逆，共尊王室。岂悟天子不悦，本州见侵，郡将遘牖里之厄，陈留克创兵之谋，请师见拒，辞行被拘，使洪故君，遂至沦灭，区区微节，无所获申。谋计栖迟，丧忠孝之名；杖策携背，亏交友之分。揆此二者，与其不得已，丧忠孝之名与亏交友之道，轻重殊涂，亲疏异画，故便忍悲挥戈，收泪告绝。……①

此段自述内心的矛盾，宛委曲至，颇能显示其重情尚义的特色，以及在感情的夹缝——一边是张超对他的国士之遇和张氏满门陨灭的惨酷，一边是袁绍对

---

① 据《全后汉文》卷六十八。与《三国志》、《后汉书》所载均有异同。

他的"过绝等伦"——中受煎熬的痛苦。值得注意的是：他在这里不仅是直抒胸臆，而且通过精心的修辞来强化自己的感情，如"每登城"数句，就以构造和突出强烈的反差来达到这一点。"勒兵"、"瞻望"、"搦矢"等行动，本应满怀戒惧和仇恨，他的心里却充溢着依恋友情和无奈的伤痛，因而尤为动人。而且，他把城头守御时的行为分作上述三项，一一配以个人的反应，又显然是用精析和铺陈的手法来进一步渲染其感受。可见此数句虽则貌似自然，实为精雕细琢而成。他的这封信之所以能感人甚深，与他在形式上的这种有意识的追求是密不可分的。

从张奂的"太阴之地，冰厚三尺，木皮五寸，风寒惨冽，剥脱伤骨"等句子中，已显露出刻意求工的痕迹；"冰厚"两句更为明显。而臧洪此信，则把这种努力提到了新的高度。同时，无论李固、张奂，还是秦嘉、臧洪，其书信都已趋向精致，这是只要与李陵《答苏武书》中的下一段稍作比较就可以理解的：

> 凉秋九月，塞外草衰。夜不能寐，侧耳远听，胡笳互动，牧马悲鸣，吟啸成群，边声四起。晨坐听之，不觉泪下。嗟乎子卿，陵独何心，能不悲哉！

这里有两个问题：第一，他在早晨起来时听到这些声音，"不觉泪下"，那么，他在"夜不能寐，侧耳远听"时，这些声音又给他带来什么呢？这在信中全无交代。第二，既然已经"不觉泪下"了，其"悲"自见，下文的"能不悲哉"云云就近于蛇足。而像这样的疏失和累赘的表达方式，在上引的这些信件中就都绝迹了。这也就意味着：李陵此书虽在西汉信札中较为整饬，以致被有些研究者认为不可能出于西汉；但东汉中后期的这些书信仍比它精致。

总之，在东汉中后期，这类抒情散文有了明显的进展，在精致的追求、修辞手段的运用以及感情的渲染、抒发的感人等方面，都有相应的表现，而臧洪的《与陈琳书》书，则是其中最突出的作品。

第　三　编

中世文学

拓展期

概　　说

从东汉末的建安时代到唐代中叶安史之乱前夕，这一历史时期的文学，在以往的文学史中大都划归两个阶段：以隋代文学为界限，在这界限以前的（有时也包括隋代在内）一般属于魏晋南北朝文学，在其后的则为隋唐五代文学的前半部分。那样的分法的表面依据，是王朝的更替；而深层的理由，是长期以来国内学界普遍对魏晋南北朝文学尤其是南朝文学评价不高，并将之与繁荣的唐代文学对立起来，同时又较少注意到唐代文学本身所发生的重大变异。近年来，魏晋南北朝文学与唐代文学的关系，尤其是南朝文学与唐中叶以前文学的关系，受到学界较多的关注，取得了不少研究成果。事实表明，唐代尤其是唐代前期的文学在很大程度上是承继了南北朝文学的成果才发展起来的，而唐代安史之乱以后的文学，在主导倾向上又发生了前所未有的分化局面，使中国文学走上了一条面貌更为复杂的发展道路。因此，我们把从建安开始至唐代中期前的这一有比较密切的联系的文学，作为中世文学的第二个发展阶段。考虑到这一阶段的中国文学已经从自发走向自觉，以诗为代表的文学样式又发展到了令人瞩目的高度，而小说、散文及辞赋或初露锋芒，或更为成熟，文学的疆域进一步拓展，所以，我们把这一阶段作为文学史上的一个在性质上相互贯联（尽管其中也存在着相互排斥）的时期，称为中世文学的拓展期。

这一时期在我国文学史上具有巨大意义。而其所以如此，既有外部的条件，又有内部的动因。

专制独裁政体的削弱

自东汉后期开始，社会势力中地方大姓的地位越来越突出。这些大姓有自己的庄园和私人武装，在相当广泛的层面上逐渐上升为汉王朝所不敢轻视的社会政治力量。到魏晋时期，由曹魏统治者曹丕首创的符合地方大姓利益的选官制度——九品中正制，经过魏禅西晋的政权更替，而衍化出“上品无寒

门，下品无势族"的格局，那些昔日的大姓在官职显达后都先后形成为士族。士族在政治上具有特权，血缘上一般不与庶族通婚，并在士族间实行联姻，进而使魏晋以还的社会上层出现一种特殊的门阀制度。

由于士族的权力总体而言是世袭的，即不是受赐于皇权而是基于自身的力量，它在一定程度上具有同皇权并列的性质。例如在东晋初建之际，曾有"王与马，共天下"之说（《晋书・王敦传》）。又如齐武帝时庶族出身的纪僧真得幸，要求列于士族，武帝谓："由江斅、谢瀹，我不得措此意，可自诣之。"纪僧真承旨诣斅，遭到轻辱，归告武帝云："士大夫故非天子所命！"（《南史・江斅传》）从这句话很可以看出皇权的限度。

从政治思想的层面而言，士族权力还有与皇权既相配合又相抗衡的特征，这一特征具有阻止皇权绝对化和遏止专制独裁政治膨胀的效用，从而减弱了读书人（尤其是士族）对皇权的依附意识。至少在魏晋南北朝时期，所谓君臣大义并不被看得很重，《南齐书・褚渊传论》批评士人"殉国之感无因，保家之念宜切；市朝亟革，宠贵方来；陵阙虽殊，顾眄如一"，大抵不错。在两汉及唐以后专制独裁盛行的年代，这真可以视为"大逆不道"。但在当时，既然士族的权力并非来自皇权，他们不愿为之承担太大的道德义务，也是很自然的事情。唐代立国之后，尽管统治者非常期望利用科举取士制度培养出一批非传统士族性质的预备官员，但在实际政治中，依靠地方势力与旧士族大姓的情况，依然在不同的阶段不同程度地存在着。这就使秦汉时代那种中央具有绝对权威的专制统治形式，在唐代始终无法建立起来。

士族及门阀制度的诞生，直接导致了封建专制统治的持续削弱，给汉末建安时代开始，讫于唐代安史之乱前的这一阶段的文学创造了一种较前一阶段远为宽松的环境：文学的主体性渐次凸现，文学的个性与感情也得到了较为自由的展现。这是秦汉专制政治桎梏下的文学不可能达到的境界。

儒家学说独尊局面的打破

与士族的成长及专制独裁的削弱互为表里的，是儒家学说一尊地位的丧失，这成为此一历史时期中思想文化变迁的又一个重要特征。

也是自东汉后期开始，儒家学说的神圣地位受到来自内外双方的冲击。从内部而言，古文经学的繁琐章句之学，与过于神秘化的今文经说，使整个思想学术界普遍产生了一种厌倦与拒斥的心理。就外部来说，地方势力的逐渐强大，在汉桓帝、灵帝之际就造成了社会文化方面"户异议，人殊论，论无常检，事无定价"（曹丕《典论》述汉桓帝、灵帝之际时风语）的局面，儒家学说的权威

性不断受到怀疑和公开的挑战，连孔子后裔的孔融竟也倡言“非孝”（见本编第一章第二节）。因此，当曹操已经完全掌握汉末政治大权时，他便敢于不顾传统的礼法教条，而一再下达“唯才是举”的命令。曹丕代汉后承继乃父遗训，使曹魏这一三国时期经济文化发展程度最高的区域，同时也成为背叛两汉独尊儒术的思想统制最为成功的地区。

儒家学说独尊的局面既已在曹魏时期受到最高当局的挑战，其后的历程看起来就顺理成章了。魏晋之际玄学的盛行，与士大夫阶层对老庄哲学的偏爱，从一个崭新的角度进一步冲击了儒学一统天下的地位。士人们醉心于“名教”与“自然”同异的讨论，这种表面上几乎不涉及任何现实问题的理论辩说被冠以“清谈”的称号，而热衷于“清谈”的，相当一部分都是无视传统的儒家礼教者。像嵇康在《与山巨源绝交书》中敢于扬言“非汤、武而薄周、孔”，阮籍之侄阮咸公然“与婢累骑而还”（《晋书·阮籍传附阮咸传》），都反映了当时儒家学说统治人心之力的丧失。

东晋南朝佛教的兴盛，使萧梁等王朝的统治者亦屡有舍身寺院之举，这又从另一个侧面说明了儒学在南方文化发达区域的进一步式微。佛教当然从来都没有能够取儒家学说而代之，成为一种王朝法定的政治与伦理教条——就如两汉时期的儒学那样。但在同一历史时期，与南方对峙的北方，出现北周武帝一年中三度组织儒生、僧侣和道士辩论儒佛道三教优劣的情形①，已足以说明儒学已经在相当程度上被降格为与外来宗教平起平坐的普通学说。这样的情形至隋代及唐前期，仍未在实质上得到根本性的改观。唐代立国之初，因为氏姓的缘由，最高统治者便对道家学说十分推崇。至唐太宗时，虽然诏令孔颖达等撰定五经义疏，但那只是勘定与注释儒家经典文本，而并未能在政治上重新确立儒家学说独尊的地位，所以，不但当时即有太学博士对孔氏所撰《五经正义》加以驳难（见《旧唐书·孔颖达传》），而且此后佛道两家及各派学说仍然流行于世，并在不同程度上为士人所崇奉②。

中世文学在这样一种儒家独尊的局面业已被打破的思想背景下进入其拓展期，使得文学本身所受束缚大为减少。基于儒家学说对于文学的伦理与政治性要求相应减退，非儒家式的重视纯美的表现，强调思辨与玄想等等的特征，就在文学中得到了比较自由的培植与发展。这些进步，也是在两汉儒学独

---

① 参见刘汝霖《东晋南北朝学术编年》卷六北周天和四年“周议三教优劣废立”条，中华书局1987年版。

② “盛唐”时期两位最著名的诗人王维和李白，前者思想上接受较多的，是佛教学说；后者则“颇尝览千载，观百家”（《上安州李长史书》），并且受道家及各派杂说影响较深，甚至谓“我本楚狂人，凤歌笑孔丘”（《庐山谣》）。可见当时的儒家学说并未取得神圣不可侵犯的权威地位。

尊的时代无法实现的。

个人意识的初步觉醒与文学的自觉

东汉建立以后，虽曾不止一次地对匈奴、西羌等用兵，但就总体来说，社会基本稳定。到了东汉后期，经过长期的经济的积累和发展，已初步具备了为小部分人在有限的范围内减轻个人对群体的依附性所必需的物质条件；东汉末期的专制独裁政治的削弱与儒家学说独尊局面的打破，又对此起了有力的推动作用，以致在建安时期的若干文人中出现了个人意识的初步觉醒。这较鲜明地体现在刘桢的为其在日常生活中的活动自由受到压制而生发的深重痛苦及其对保持“本性”的强烈渴望中（参见本编第一章第二节关于刘桢的部分），而个人意识的初步觉醒也正是文学自觉的必要前提。因为文学就其本质来说，乃是植基在个人感情上的对艺术的美的自由创造。同时，文学的自身发展也在建安以前的长期的艺术积累与反复实践中为文学的进入自觉阶段在艺术上奠定了基础。

鲁迅在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》一文中，介绍建安文学的代表之一曹丕的“文以气为主”、“诗赋欲丽”（《典论·论文》）等主张及其创作时，曾说：“用近代的文学眼光看来，曹丕的一个时代可以说是‘文学的自觉时代’，或如近代所说是为艺术而艺术的一派。”他的这一看法虽受日本学者的影响，但经他提出并阐述以后，在中国学界已得到广泛认同；近些年虽有少数研究者对此提出不同意见，但并不足动摇其基础。我们也认为这是对的。因此，这里有必要对曹丕的主张略加阐述。

曹丕说：“文以气为主。气之清浊有体，不可力强而致。譬诸音乐，曲度虽均，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟。”其“譬诸”以下诸句五臣注：“譬如箫管之类者，言其用气吹之，各不同也。”此注甚是。因为它不但在字面上与“譬诸”诸句的含义相符，而且曹丕在这几句以前还说过“徐幹时有齐气”（李善注：“言齐俗文体舒缓，而徐幹亦有斯累。”）的话，可见其所谓“气”，实指文气（齐俗的“文体舒缓”实由文气舒缓而来）；其作用之于文章，与吹奏箫管者“用气吹之”的气之于乐声大致相似，只不过吹奏箫管者的“气”是物质的，而文气的气却并不是物质的东西。

“气”在中国古代文化中的概念十分广泛。关于文气，从李善对“齐气”的注释中，可知那是一种导致文章在结构上的特色（例如“舒缓”就是结构不紧凑）的精神力量；但《典论·论文》又说孔融“体气高妙”，再参以“气之清浊有体”之语，则文气又似是就风格——那是与人的气质相联系的——而言了。所

以，文气当与风格、结构均有近似之处，但在具体使用时，有时偏重前者，有时又偏重后者。

把“文以气为主”和“诗赋欲丽”结合起来，就可以知道曹丕的意思是：写作当以风格、结构之类的事项为主，而就诗赋来说，这一切都必须落实到美。因为在曹丕的时代，文学的主要门类也就是诗赋，所以，曹丕提出“诗赋欲丽”的主张也就是引导文学从事美的追求。尽管这种追求并不是在建安时代突然出现的，在汉代的体物大赋中，本就存在着美的若干特征；东汉后期的《陌上桑》、《羽林郎》、《董娇娆》等诗中也颇有美词丽句，所以曹丕的这一主张的提出原是以其前的文学发展为基础的；不过，正如鲁迅在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》中所指出的，“诗赋欲丽”的主张是含有“诗赋不必寓教训，反对当时寓训勉于诗赋的见解”之意的，这就使诗赋有可能摆脱儒家文学观的束缚而成为仅仅是个人所追求的美的体现，因而同时也就意味着个人有不受其他方面的束缚的追求与享受美的权利。由此言之，这种主张的正式提出又是个人意识初步觉醒的产物。

在这里需要特别注意的，是以下几点：

第一，曹丕的这种认识，在建安时期并不是个别的现象，实际上反映了一种相当普遍的倾向。与他同时的曹植，虽然在看待文学的地位方面与曹丕有不尽相同的见解，但他同样在追求文学的美。他在《七启》序中解说自己的写作动机是看到枚乘《七发》等“辞各美丽，余有慕之焉”，即是证明。此外，曹植在诗歌创作中也注意到了“气”的问题，所以钟嵘评曹植五言诗为“骨气奇高”。

第二，虽然如此，建安时代所理解的美尚偏重于词彩的华美，这从曹植所称赞的“辞各美丽”及上引的诗句中都可看出来。到西晋太康时期，陆机在《文赋》里提出“诗缘情而绮靡”，这才在美的追求上进了一步。因为，如本书《导论》所阐述过的，艺术家只有把读者带到情感的领域，读者才能有美的感受。所以，诗歌而不“缘情”，美就无立足之处。

陆机之所以能提出这一点，不仅也是以儒家思想的衰微为前提，而且进一步体现出了个人意识的初步觉醒与文学自觉之间的紧密联系。原来，在儒家思想的体系中，“情”与“性”是有区别的。许慎的《说文解字》说：“情，人之阴气，有欲者也。”“性，人之昜(阳)气，性善者也。”这其实是儒家的一般看法，所以《诗大序》在说到“变风”“发乎情”的时候，同时又指出其“止乎礼义”，而汉元帝在一诏书中更明确地说：“情乱其性，利胜其义，不失厥家者未之有也。”(《汉书·宣元六王传》)在“性”中抽去或部分抽去“情”，正是束缚人性的一种具体措施。但到了正始时期，在一部分人的观念中，“性”与“情”已逐渐合流。例如，嵇康在《与山巨源绝交书》中公开主张“性有所不堪，真不可强”；而在叙述

其“性”与社会的冲突时，有这样的话：“不喜吊丧，而人道以此为重，已为未见恕者所怨，至欲见中伤者；虽瞿然自责，而性不可化，欲降心顺俗，则诡故不情。”在这里，“不情”显然是被他这种主张顺性的人视作不可忍受的行为而加以否定的，所以，顺性和适情也就成了同一事物的两个侧面，这就与汉代儒家思想的力图以性来克制情、从而在根本上必须“不情”[1]的观念异趣，表现出了尊情的倾向。而这也显然是个人意识初步觉醒的产物，因为其所尊的乃是个人的情。陆机能够没有任何附加条件地把“缘情”作为诗歌的出发点，正是这一倾向的继续和发展；由于这种主张明确提出诗歌必须植基于个人的情，并由此形成“绮靡”的美，它对于诗歌的自觉无疑起着重大的推动作用。

第三，在齐梁时代，文学在自觉的道路上又跨进了一大步。刘勰提出：文学作品必须达到“风骨”与“采”相结合；所谓“若风骨乏采，则鸷集翰林；采乏风骨，则雉窜文囿”（《文心雕龙·风骨》）。“采”指文采，这较陆机所提出的“绮靡”内涵更广；例如，“清新”、“俊逸”等都可包括在“采”里面，但却与“绮靡”有别。至于所谓“风骨”，大致言之，是植基于作者生命力的作品打动读者的力量及与作者生命力间接相关的在结构、表达方面的能力（我们将在本编述及《文心雕龙》时再予详论）。其后钟嵘论诗，主张“干之以风力，润之以丹彩，使咏之者无极，闻之者动心，是诗之至也”（《诗品序》），就是把刘勰“风骨”之说引入诗论的结果。至萧绎，则更进一步指出：“至如文者，惟须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡。”（《金楼子·立言》）所谓“惟须”，就是“只要……就够了”之意。他一方面强调了美是文学的最重要的因素，另一方面又丰富了美的内涵，指出文学之生命是辞藻、声律与情感三者的融合，它不仅应给人的视觉与听觉以愉悦，同时还应当引起读者感情上的激动。这就对文学的基本职能——为读者提供美的感受作了在当时可谓全面、明确的阐释。到了陈代，更出现了公然赞扬“艳歌”的主张（见徐陵《玉台新咏序》）以及专门收录“艳歌”的诗集——《玉台新咏》[2]。虽然在萧绎的理论中本也包含着对艳歌的肯定，但对此点加以强调，到底是大胆的。《玉台新咏》并成为后来的艳体诗和《花间》词一类作品的先声。

第四，上述的文学见解不仅在魏晋南北朝时期是为作家们所认同的，在初盛唐也同样如此。初唐之承袭南朝，固毋烦赘陈，即使盛唐的陈子昂与李白，

---

① 反对“情乱其性”，当然是要求以性制情；说“变风”“发乎情，止乎礼义”，其“止乎礼义”之时也就是“情”被“礼义”克制之时。

② 《玉台新咏》为陈代宫廷中的一位女性所编，参见章培恒《〈玉台新咏〉为张丽华所“撰录”考》（《文学评论》2004年第2期）、《再谈〈玉台新咏〉的撰录者问题》（《上海师范大学学报》2006年第1期）。

也没有脱出这范围。在人生观方面，陈子昂标榜“龙性讵能驯”（《酬李参军崇嗣旅馆见赠》），李白高唱“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”（《梦游天姥吟留别》），都是魏晋以还的适性任情思想的继续。在文学上，陈子昂固然在《与东方左史虬〈修竹篇〉序》中批判了齐梁文学的“彩丽竞繁，兴寄都绝”，但同时又倡导“正始之音”；而作为“正始之音”代表的阮籍，其诗歌在根本上也正体现了上述的文学精神。至于李白，他曾对“蓬莱文章建安骨，中间小谢又清发”（《宣州谢朓楼饯别校书叔云》）大加赞赏，这不仅肯定了建安文学，也肯定了齐梁文学，因为谢朓正是“采丽竞繁”的齐梁文学的代表。梁简文帝萧纲在《与湘东王书》中称赞谢朓、沈约之诗为“文章之冠冕，述作之楷模”，《诗品序》也说谢朓是当时“轻薄之徒”最推崇的两个作家之一，被誉为“今古独步”，可见李白的这种意见与萧纲及梁代的“轻薄之徒”颇有相通之处。又，杜甫赞扬李白的诗说：“清新庾开府，俊逸鲍参军。”（《春日忆李白》）鲍照（鲍参军）就是《诗品序》中言及的“轻薄之徒”最推崇的两个作家中的另一位，李白自己的创作竟然继承了鲍照的传统，更可见其与齐梁“轻薄之徒”的接近。而杜甫对此加以推许，这又反映了他的文学见解与李白之间的共同点。

所以，对美的追求乃是从建安到盛唐的诗歌——这一阶段的主要文学样式——的基本倾向；而隐伏在这一倾向底层的对束缚人性的观念的某种程度的反拨也成为其鲜明的特色。

文学的繁荣

随着文学进入自觉阶段，它的体现了其本质的特征就不再是如汉宣帝所说的仅仅优于“博弈”的一种东西了。曹丕《典论・论文》称文章为“经国之大业，不朽之盛事”，由于他的所谓文章不仅指诗赋而言，其承担“经国之大业”的任务的，当然有另一种文章在；但以“丽”作为本质特征的体现的诗赋却也进入了“不朽之盛事”的行列。

文学地位提高的根本原因，一方面是个人意识的初步觉醒使个人的思想感情急剧丰富、细腻和深入，并迅速增加表现和交流的需要，另一方面是文学的自觉使文学能更好地表现这些感情，更具魅力。二者的结合使建安至南朝的从事文学的人数较前一时期明显增多。由《文选》、《玉台新咏》、《诗品》等收录、品评的作家群即可以发现，两汉时代文人作家屈指可数的情形到建安以后便开始有较大的改观；而且从事文学创作的群体中政治地位较高者亦不乏其人，如建安时代的曹操、曹丕父子，南朝梁代的萧纲、萧绎，隋代的杨广，都位居权力世界的顶峰而同时又领导了时代的文学潮流；而在士族形成以后，这一特

殊贵族阶层的人们参与文学活动更成为普遍现象。因而在社会上形成了重视文学——特别是诗歌——的风气。这在梁代钟嵘《诗品・序》的如下一段文字中可以看得很清楚:"若乃春风春鸟,秋月秋蝉,夏云暑雨,冬月祁寒,斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲,离群托诗以怨。至于楚臣去境,汉妾辞宫,或骨横朔野,或魂逐飞蓬;或负戈外戍,杀气雄边;塞客衣单,孀闺泪尽;又士有解佩出朝,一去忘返;女有扬娥入宠,再盼倾国:凡斯种种,感荡心灵,非陈诗何以展其义,非长歌何以骋其情?""故词人作者,罔不爱好。今之士俗,斯风炽矣。绛能胜衣,甫就小学,必甘心而驰骛焉。……至使膏腴子弟,耻文不逮,终朝点缀,分夜呻吟。"到了隋唐,由于文化发展的惯性和科举制度的影响,崇文之风始终不绝,也客观上培养了一代又一代的作者。

由于个人意识的初步觉醒、文学的进入自觉阶段和从事文学的人数的众多,这一时期的文学在内容、形式和门类方面都出现了重大的突破;文学批评在这一时期的正式形成则可视为这种突破的见证。因而当时的文学处于空前繁荣的状态;具体表现如下:

首先,文学在内容上取得了开拓性的进展。作为个人的作者不仅对自己与环境(包括自然与社会)的矛盾有了远较以前敏锐、深刻的感受,对自己的遭遇有了远为强烈的反应,对个人生命的价值、意义有了饱含感情的深入思考,而且,对自己以外的个人——无论是单个的或是复数的——表现了深切的关心。从建安时期惨遭杀戮的广大群众、"抱子弃草间"的"饥妇人"(王粲《七哀诗》)到秦代被征发去筑长城的无数青壮年及其家属的悲惨的命运(陈琳《饮马长城窟行》)都在诗中占据着显眼的位置;妇女的追求和痛苦尤为众多男性诗人所瞩目,曹丕、曹植的思妇诗及弃妇诗、晋代傅玄代女性哀诉其整个屈辱处境的《豫章行・苦相篇》和以后许许多多的闺怨诗、宫怨诗,成为魏晋南北朝乃至唐代诗歌的殊异光彩。此外,以山水诗、田园诗为代表的用自然风物来寄托自己心灵的诗也开始出现,而且数量众多,绚烂馥郁。所以,就诗歌而言,建安至南北朝的阶段比起汉初至建安以前的时期来是一个崭新的世界;而曹植则是开辟新境界的最突出的代表。至于在赋的领域,虽然变化没有如此迅疾、巨大,但也在按照同一方向前进。自王粲《登楼赋》、祢衡《鹦鹉赋》、向秀《思旧赋》、鲍照《芜城赋》、《舞鹤赋》,直到江淹《恨赋》、《别赋》、庾信《哀江南赋》、《枯树赋》,赋在抒写作者个人的痛苦或对别人悲惨遭遇的犹如身受的感应上,都不断趋向多样和深切。

这种局面的形成显非偶然。正如霍尔巴赫所指出的:"人在他所爱的对象中,只爱他自己;人对于和自己同类的其他存在物的依恋只是基于对自己的爱。""人若是完全撇开自己,那末依恋别人的一切动力就消灭了。"霍尔巴赫的

这种看法受到了马克思的高度肯定①。个人意识的初步觉醒,不仅促进了对自己的关怀,导致了许多前所未有的感受,也使以前已有的若干(当然不是全部)感受获得了不同程度的加强,而且更有力地推动了人对作为自己同类的别的个人的关心和依恋。以曹操来说,从"对酒当歌,人生几何?譬如朝露,去日苦多。慨当以慷,忧思难忘。何以解忧,唯有杜康"(《短歌行》)诸句所体现的对自己生命的珍惜、由生命的无可阻挡的流逝(也即其逐渐接近死亡)所引发的忧伤固然都是前所未有的强烈,而他的"生民百遗一,念之断人肠"(《蒿里行》)那样由别的个人的大量死亡而产生的剧烈悲痛也为前所未见。即此一端,便可见人的对于自己的爱和对作为自己同类的别人的依恋之间的密切关系。而就依恋别人而言,关涉异性的尤具重要作用。马克思在批判属于思辨唯心主义的"批判的批判"的爱情观时说:在"批判的批判"的理论中,"爱情竟把一个人变成另一个人所'**迷恋的这一外在客体**',变成满足另一个人的**私欲**的客体,——这种欲望之所以是**自私的**,是因为**它企图**在别人身上**寻求自己的本质**,但这是不应该的。"马克思对此讽刺道:"批判的批判**是这样地清心寡欲**,以至于在**自己的'自我'身上**可以充分**找到**人类本质的全部内容。"②这也就意味着人不能光在自己的自我身上找到"人类本质"——包括"自己的本质"——的全部内容,而必须同时在别人身上——尤其是作为爱人的异性身上——寻找。所以,个人意识的初步觉醒必然导致对于异性——对当时的男性统治的

---

① 霍尔巴赫的论述转引自马克思、恩格斯《神圣家族》第六章第三节(该节为马克思所写),人民出版社1958年版中译本第169、170页。马克思在该节中引述霍尔巴赫等人的观点时曾有如下说明:"18世纪的唯物主义同19世纪的英国和法国的**共产主义**的联系,则还需要详尽地阐述。我们在这里只引证爱尔维修、霍尔巴赫和边沁著作中的一些特别具有代表性的段落。"(中译本169页)可见霍尔巴赫的这些认识是与19世纪的英国、法国的共产主义相联系的。在复旦版《中国文学史·导论》中我们曾引用过马克思和霍尔巴赫等的上述意见。而后来有一位文艺学教授在批判我们的《导论》时竟然说:马克思的这段话"表明马克思只是作为英法共产主义的思想资源来引用这些话的,并不等于他就认同这些观点。"然而,也正是在《神圣家族》的第六章第三节中,马克思明确指出:"但是成熟的共产主义也是**直接**起源于法国唯物主义的。这种唯物主义正是以**爱尔维修**所赋予的形式回到了它的祖国**英国**。**边沁**根据爱尔维修的道德学建立了他那**正确理解的利益**的体系,而**欧文**则从边沁的体系出发去论证英国的共产主义。……比较有科学根据的法国共产主义者**德萨米**、**盖伊**等人,像欧文一样,也把**唯物主义学说当做现实的人道主义学说**和**共产主义的逻辑**基础加以发展。"(中译本第167页)由此可见,在马克思看来,爱尔维修等人的学说,不仅与19世纪的英国、法国共产主义相联系,而且成熟的共产主义也直接起源于此。那么,马克思是否"成熟的共产主义"者?在他写这些话的时候是否还有比它更"成熟"的共产主义者?作为成熟的共产主义者的马克思竟然不"认同""成熟的共产主义"所由起源的爱尔维修等人的上述学说,宁非怪事?至于霍尔巴赫,马克思是这么说的:"在霍尔巴赫的'**自然体系**'中……论述道德的部分实质上则是以爱尔维修的道德论为依据。"(中译本第166页)

② 见《神圣家族》第四章第三节(该节也为马克思所写),中译本第25页。

社会来说也就是女性——及其地位、遭遇、感情等等的高度关心；在文学中具有相应的表现也是事理之常。另一方面，如同鲁迅早就观察到的，人的心灵如果深受“无邪”之类的观念的束缚，那么，“即或心应虫鸟，情感林泉，发为韵语，亦多拘于无形之囹圄，不能抒两间之真美”（《坟·摩罗诗力说》）。个人意识的初步觉醒必然伴随着某种程度的思想禁制的削弱和心灵的自由度的增加，因而人对自然界的美好及其力量的感受也就远为丰富和加强（也许可以说，人的心灵所外化的自然界更为瑰奇和迷人），并形诸文学之中。

其次，本时期的文学的繁荣同时也体现在形式的创新及其所取得的巨大成就上。这包含文学表现手段的提高、诗歌特殊语言的形成、文学门类的拓展及其内部演变三个方面，此处先说前两个方面。

第一，文学的表现手段有了极大的提高。不仅是个别的具体手段的提高，更在于多种手段的综合运用的能力的提高。就前者说，如王粲《七哀诗》其二中对光线变化的细致描绘是前所未见的，这反映了在描绘方面的细腻化；又如曹植诗的“工于起调”，这也是其所独有的，意味着当时的诗人已力图在作品的一开始就对读者形成一种强大的冲击；再如谢朓的“大江流日夜，客心悲未央”（《暂使下都夜发新林至京邑赠西府同僚》），本是从景物中生发出的感情，却反过来使景成为情的象征，更在情景的交融上有了新的开创（以上所述，详见本编中对王粲、曹植、谢朓的有关分析）。就后者说，实以《古诗为焦仲卿妻作》为最集中的代表。这首在南朝中后期最终完成的长诗，是以汉末焦仲卿妻刘氏无辜为仲卿母所弃逐的事件为原型而创作的，但不仅诗中焦、刘二人誓不相负、刘氏被逼再嫁以致二人分别自杀的情节均出于创造，连刘氏的无辜被逐在诗中也成了刘氏不愿忍受“公姥”的压迫而自请“遣归”，使她成为一个为维护自我尊严而不惜牺牲的勇敢女性。所以，这是一首植基于虚构与想像的诗。在这基础上，调动了当时的各种艺术手段——如细腻的描写（从外形描写到心理描写）、充满了矛盾、冲突的结构，给人以强烈撼动的结尾——而成为汉魏至南北朝时期的最伟大诗篇，也是在这时期综合运用各种艺术手段的最突出的代表（详见本编关于《古诗为焦仲卿妻作》的部分）。

第二，在诗歌领域内开始形成了特殊的文学语言。如上一编所述，汉代的《古诗》十九首已显示出探寻诗歌的特殊语言的努力；但在总体上仍存在着迁就散文式的逻辑联系而导致进展缓慢、缺乏张力的现象。从魏晋开始，这种情况有了较明显的改观，出现了一种诗歌特有的语言，它以意象密集，结构跳跃，文句浓缩，词语凝练为特征，散文中常见的联系词被逐渐取消，语序也呈现了完全不同的面貌，形象性、直观性更为鲜明，因而从整体上看也冲破了文学中前此常见的感情表达程式。这种文学的特殊语言，先在王粲的作品中呈现其

雏形；曹植诗“工于起调”，一开始就能给人以一种紧张感，也包含着这样的倾向。此后到南朝宋谢灵运、齐谢朓诗中进一步成熟化。至唐代李白，则已能在形制比较散漫的歌行中也创造出一种跳跃紧张的气氛。与此同时，以“弦外之音，言外之味”为特征的诗歌的独有境界也从晋代开始形成。诗与散文的界限，至此完全得到明确。此外，这一时期诗歌语言的变化还体现在骈偶与声律的讲究方面。由于佛经翻译的影响，以刘宋时期沈约等的“四声八病”说为发端，诗歌声律论经过诗人们的长期实践，终于在梁代被诗坛普遍采用，后来并发展成为近体诗①。

在这里需要说明的是：诗歌特殊语言的形成与骈偶、声律的讲究，是与诗体的发展同步进行的。在魏晋南北朝时期，随着五言诗的更为成熟，七言也从成立走向分化，出现了齐言与歌行体杂言两大类别；到了唐初，律诗(包括五律与七律)得以完全定型，绝句也从初始的民间短歌演进为正式的诗体(《玉台新咏》卷十所载《古绝句》为民间歌词，也是今天所见最早的绝句形态)。而且，七言诗在唐代得到了特别迅猛的进展，完全改变了魏晋南北朝时以五言为主的局面。在李白、杜甫的时代，五、七言也许还是双峰并峙，李白以七言胜，杜甫的《三吏》、《三别》等名篇却都是五言；到了后来，七言的成就甚至驾五言而上之，中晚唐的元稹、白居易、李商隐、杜牧等皆以七言更为擅场，韦庄的《秦妇吟》也是以七言写的。

再次，当时的文学繁荣还体现在文学门类的拓展和内部演变上。这本来也属于文学形式创新的范畴，但为了叙述的眉目清晰，所以把它另列一点。

如上所述，在曹丕写《典论·论文》的年代，也即本时期的开始阶段，文学主要只有诗、赋两个门类；在散文的领域中，建安以前虽已有少数具有文学功能，可称为文学作品的，如司马迁、杨恽的书信，《史记》中的若干纪传，但书信是为了人际交往，《史记》中的纪传是历史记述，其目的都非文学创作，这种情况在建安时期尚无变化。而且，在本时期的开始阶段，作为文学的诗、赋两个门类中，赋占着更为重要的地位，是以左思肯以十年的时间写作《三都赋》，写完以后，受到一些著名文人的称赞，“于是豪贵之家，竞相传写，洛阳为之纸贵”(《晋书·左思传》)；从中可见当时重赋的风气。但从晋代起，上述状况就开始有了变化。

第一，至迟在晋宋之际，诗成了文学的主要门类，赋则退居次要地位，而且

① 近体诗包含律诗与绝句。梁、陈的五言诗中，已有许多接近或同于律诗的作品，见逯钦立先生《先秦汉魏晋南北朝诗》的梁诗、陈诗。又，《玉台新咏》卷十有《古绝句》，陈沈炯有《和蔡黄门口字咏绝句诗》，由梁入北朝的庾信有《和侃法师三绝诗》、《听歌一绝诗》。可见当时已有绝句之名。

赋这一门类内部也有了较大变化。

前引钟嵘《诗品·序》所说五言诗为"今之士俗"所热烈爱好的情况——"缘能胜衣，甫就小学，必甘心而驰骛焉"——虽就梁代而说，但士庶之热爱五言诗，至迟于宋初已经开始。《宋书·谢灵运传》载：宋少帝时，谢灵运在会稽，"每有一诗至都邑，贵贱莫不竞写，宿昔之间，士庶皆遍。"这固然由于谢灵运诗本身的魅力，但若不是当时已形成了社会普遍重视诗歌的风气，谢灵运诗就不可能受到这样的待遇。与此相应，自西晋木华《海赋》、东晋郭璞《江赋》之后，就再也没有著名的体物大赋。所以，至迟在晋宋之际，诗歌已成为社会的宠儿，赋则难以与之争衡了。

再从赋本身来看，在体物大赋趋向衰落以后，抒情赋仍不断有佳作出现，如鲍照《芜城赋》、江淹《恨赋》、《别赋》、庾信《哀江南赋》等，直到 20 世纪初叶还一直为人所传诵。这一方面表明了赋本身的演变——从以体物大赋为主转变成以抒情小赋为主，另一方面也说明了当时人们对于文学的普遍而强烈的要求已在于抒情而不在于体物。而以抒情来说，五言诗能以精练的语言集中地表现丰富而复杂的感情，这在李陵及《古诗十九首》中已具雏形，至建安而有了明显的发展；汉赋则以铺陈为本，语言又近似散文。因而以赋抒情，其可资凭依的遗产远逊于诗，难免事倍功半。是以作者日益趋向于写五言诗而鲜于作赋了。南北朝时有佳赋传世的作者鲍照、江淹等人，其主要精力也在于作诗。唐代以降，南北朝时那种优秀的抒情赋也难以看到了。

总之，由于个人意识的初步觉醒，抒写个人之情自然成为文学的首务；因而在抒情上本有一定优势的五言诗也就成为热点，越来越成为作者们所愿意选择的体裁，并通过自己的精心写作而使之不断提高。因而，至迟从晋宋之际起诗歌就成为文学的最主要门类，这一格局一直延续至唐宋。同时，也至迟从晋宋之际起，赋就开始衰退。先是体物大赋走向没落，抒情赋尚有佳篇，唐代起则抒情赋也走向没落了。

第二，在散文(这里指诗歌、辞赋以外的文章；下同)的领域内，以抒情、叙事为目的的文学之文日益增多，终于成为一个独立的文学门类。此等文章，在晋代有陆机的《吊魏武帝文》(《文选》还收了贾谊的《吊屈原文》，但《史记》、《汉书》皆名之为赋，然则贾谊之作实为赋而非文；与陆机此篇不属于同一门类)、王羲之的《兰亭集序》、陶渊明的《桃花源记》等。以后此类文学之文日益增多，在书信等作品中也出现了不少纯属于文学性的文章，如鲍照《登大雷岸与妹书》，实是以其妹为读者的抒情写景之作；虽也有向其妹通报自己已抵达大雷之意，但若仅是为此，则数语可了，何必费这么大的篇幅？吴均的《与朱元思

书》当也属于此类①。随着文学之文的不断丰富和赋的日渐衰退，到了唐代，文学性的文章遂成为文学的第二大门类，赋却反在其下了。

另一方面，自东汉以来，文章中的骈俪成分已日渐增多，随着文学之文的形成，对美的追求愈益成为作者的目的，纯粹的骈文也终于出现并日益发展了。

第三，小说成为新的文学门类。

魏晋以前本有名为"小说"的文字，但与后世文学性的小说性质不同。魏晋南北朝的志怪小说才是文学性小说的滥觞，到唐代终于发展成为传奇。自金、元以降，以戏曲、小说为主体的虚构性文学进而成为与诗文相对蹠的两大文学主力之一，而且更能体现文学的特质。

当然，正如鲁迅所说："文人之作（志怪小说），虽非如释道二家，意在自神其教，然亦非有意为小说，盖当时以为幽明虽殊途，而人鬼乃皆实有，故其叙述异事，与记载人间常事，自视固无诚妄之别矣。"（《中国小说史略》第五篇《六朝之鬼神志怪书》）内容虽皆出于虚构，但非有意识的创作，而是辗转传述过程中的有意无意的夸张和增添所造成。然而，何以当时对这类事件特别关心，以致有不少文人将其笔之于书呢？这固然跟人们的好奇心有关，但也不尽然。因为在志怪小说出现的同时，还出现了一批以《世说新语》为代表的志人小说，那却都是平常的人和事，并无怪异之谈。究其实际，也如鲁迅所说，《世说新语》"记言则玄远冷俊，记行则高简瑰奇"（《中国小说史略》第七篇《〈世说新语〉及其前后》），无论言、行都较能显示人的个性，这也正是个人意识初步觉醒的人们所关注的。而在志怪小说的不少作品中，也正显示了作为个人的人的追求、能力、痛苦、斗争、胜利等等，例如对于男女爱情的执着，虽受压迫而死却仍不改初衷，甚至复活成婚，这也正是个人意识初步觉醒的人们所喜爱的。所以，志怪小说和志人小说的兴起，归根到底仍与个人意识的初步觉醒相联系；至于其在形式上的成就的取得，则又与文学的自觉相关联。不过，志怪小说较之志人小说更能体现文学的虚构特质，因而也更具有发展的潜力。

最后，这一时期的文学的繁荣还可从文学批评——以文学为本位的批评——的成立中获得印证。

先秦时期的有关文学的评论，其实是一种道德批评——从道德上加以肯定（如"思无邪"）、否定、规定其性质或阐发其意义；汉宣帝对赋的评论，虽接触到了文学的美，但仍把讽谕作为赋的最大功能。所以，以文学为本位的文学批评是在这一时期才产生的。

① 今所见此文出于《艺文类聚》，应已有所删节；但其主干为写景抒情当无疑问。

在上文叙述本时期的文学的自觉时，曾对文学思想的演变作过简要的概括。大致说来，在曹丕的《典论·论文》、陆机的《文赋》和刘勰的《文心雕龙》中，其所谓“文”，虽仍包括文学和非文学性的文两个部分，但对以诗赋为主要内容的文学的认识，已在以文学为本位的道路上不断前进了。所以，《文心雕龙》是含有许多以文学为本位的精辟批评内容的重要著作，钟嵘的《诗品》则纯粹是以文学为本位的批评著作。萧绎的《金楼子·立言》虽然简略，但却是第一次明确地把文学与非文学加以明确区别的文学批评。可以说，以文学为本位的文学批评至钟嵘和萧绎乃正式成立。

由以上四点来看，自建安至南北朝的时期实是我国文学史上的一个划时代的时期，初、盛唐文学则是建安至南北朝时期的文学的继续和发展。与先秦、两汉文学相比较，建安至南北朝时期的文学处处显示着新的开拓，形成一种崭新的境界；而初、盛唐文学则是在继承它的基础上的重大的发展。

第一章　曹氏父子与建安文学

第一节　曹操及其乐府诗

建安文学是我国文学自觉阶段的开始。就其特点来说，一方面是个人意识的初步觉醒，另一方面是对艺术的自觉的追求，由此导致了文学的长足的进展。不过，这两点在其前的汉末文学中已显露端倪，到了建安时期只是进一步明显而已。同时，就建安文学本身来说，也有一个发展的过程；而且在不同的作家身上，又各有所侧重。如曹操的乐府诗，其个人特色就相当突出，对艺术美的追求则相对减弱；但从其《步出夏门行·观沧海》中对自然景色的出色描写来看，在他的作品里也不是没有对于艺术美的自觉追求。

总之，上述两点在建安文学的总体倾向中实起着主导的作用。

建安时代前期文坛的领袖人物，是当时兼具政治首脑特殊身份的曹操。

曹操(155—220)，一名吉利，字孟德，小字阿瞒，沛国谯(今安徽亳州市)人。祖父曹腾，是东汉历侍顺、冲、质、桓四帝的大宦官，仕至中常侍大长秋。父亲曹嵩，乃曹腾养子，由《三国志》所记"莫能审其生出本末"(《魏志·武帝纪》中语)推测，其出身恐甚微贱，但因曹腾的关系，也官至太尉。曹操本人则年轻时任侠放荡，同时人有"治世之能臣，乱世之奸雄"的评语①。年方二十，举孝廉为郎，除洛阳北部尉。此后，汉末群雄纷起，他也逐渐培植起了自己的军事政治势力。至建安元年，领兵迎汉献帝移都许(今河南许昌东)，挟天子以令诸侯。三年后以少胜多，在官渡(今河南中牟东北)之战中一举击败当时北方最强盛的割据者袁绍所统率的军队，并由此逐步统一了北方。建安十三年拜丞相，试图进一步统一南方，结果在赤壁(在今湖北蒲圻)之战中被孙权和刘

---

① 见《三国志》卷一《魏志·武帝纪》裴松之注引孙盛《异同杂语》。

备统率的联军击败，中国由此开始呈现三国鼎立的雏形。后曹丕代汉建魏，曹操被追尊为武帝。有《魏武帝集》。

就家世而言，曹氏一门并无经学传统；从时代风气说，汉末又正是儒学崩溃之际。所以曹操一生行事基本上看不到正统伦理与价值观的影响，而更多地显现出一种任性率真、一切从现实利益出发的性格特征。这种性格特征，前人以“通脱”两字标示。所谓“通脱”，就是行为举止无所拘束而不偏执。这一性格特征，自然对曹操一生的文学创作产生了深刻的影响。

曹操在文学上历来被人推崇的，是他的诗。他的诗现存的都是曾经配乐演唱的乐府歌辞，且大都是乐府相和歌辞——一种用管乐与弦乐相和伴奏，主要在宴会上演唱的歌曲的歌词。这与他一生爱好音乐并精通音律有关①。而曹操个人之所以具备较高的音乐修养，又可以追溯到其家族的特殊背景——曹操的祖父曹腾曾为黄门从官及小黄门，而在宫廷中执掌音乐等娱乐也是黄门官署的职责。但曹操亲自写作乐府歌辞供乐工演唱，不仅仅是爱好问题。他的乐府诗往往突破旧题的限制或自创新题，在娱乐性的歌辞中融入个人的人生感慨，而又不太顾及诗的整体结构的严密，凡此均反映了他在艺术上也不受传统习惯束缚的“通脱”性格。

从曹操的乐府诗，可以看到诗人的打着个人印记的激情，这不仅是汉代民歌中所没有的，在仅存的几篇汉代文人所作乐府相和歌辞中也看不到。其最典型的例子，是《短歌行》：

对酒当歌，人生几何？譬如朝露，去日苦多。慨当以慷，忧思难忘。何以解忧，唯有杜康。

青青子衿，悠悠我心。但为君故，沉吟至今。呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙。

明明如月，何时可掇？忧从中来，不可断绝。越陌度阡，枉用相存。契阔谈宴，心念旧恩。

月明星稀，乌鹊南飞。绕树三匝，何枝可依？山不厌高，海不厌深。周公吐哺，天下归心。

① 《三国志》卷一《魏志·武帝纪》裴松之注引《曹瞒传》，云曹操“好音乐，倡优在侧，常以日达夕”。同书卷二九《魏志·杜夔传》记曹操以杜夔“为军谋祭酒，参太乐事，因令创制雅乐”。时“汉铸钟工柴玉，巧有意思，形器之中，多所造作”。而“夔令玉铸铜钟，其声均清浊多不如法，数毁改作。玉甚厌之，谓夔清浊任意，颇拒捍夔。夔、玉更相白于太祖（曹操），太祖取所铸钟杂错更试，然（后）知夔为精而玉之妄也……”可见曹操于音律甚精通，否则无以辨杜夔、柴玉二家之是非。

此诗当是曹操为宴会而创作的乐府歌辞，因此并不以思想的深邃见长。从内容上看，诗的第一节所表达的人生短暂、只能以酒浇愁的慨叹，与以下展示的期待天下贤才归于他麾下而成就功业的愿望，二者之间实存在着尖锐的冲突。因为面对短暂的人生，像曹操这般具有雄才大略的乱世英雄也只能无奈地说“何以解忧，唯有杜康”，那么他希望才智之士助其建功立业的宏伟目标，其本身是否有价值也就存在极大的疑问。不过，如果考虑到这是一首在宴会上演唱的乐歌，也就可以理解，其第一节乃是敦劝与宴者放怀痛饮，第二、三节对与宴者表示其深厚的感情，包括原先对他们的怀念和由于他们的到来而产生的喜悦，末节则希望目前还无枝可依的贤士都来与他共同创业，他将以“山不厌高，海不厌深”的态度一概容纳，并学习周公一饭三吐哺的精神，做到“天下归心”。总之，这是一首以感动与宴者为目的的乐歌，诗人所要表现的是对他们的热情与坦诚，因而歌词中所存在的上述矛盾并不妨碍这一目的的实现。一般说来，这样的劝酒歌是很难感动与宴者以外的广大读者的，然而，由于曹操在第一节里集中而强烈地表达了他对人生的深沉感慨，第三节的前四句以象征手法倾诉了由绝望的追求所导致的无底的忧愁，第四节的开头四句又流露了沉重的孤独无助的心情，因而真切地凸现了诗人内心的矛盾和忧虑，并渗透着慷慨悲凉的情调，对一般读者也深具感染力。在这里需要说明的是：第一，在劝酒的时候，本来用不到袒露他对人生的这种悲观的心绪。第二，第三节的“忧从中来”本是就其旧友在此前一直不来看他而发，以衬托下文他们终于“枉用相存”的喜悦，但因用了欲掇月而不得的象征手法，前四句的内涵也就远远超出了这一具体事件，具有了普遍意义，表达了正在从事注定要失败的追求的人们的共同悲哀；而这种悲哀想来也正是曹操所经常经历的，所以能表达得如此深刻。第三，无枝可依的乌鹊本比喻尚未找到合适的主人的贤才，但写得如此情真意切，其中恐也杂有曹操自己的身影。——那些克服了种种艰难困苦而获得成功的英雄，谁能从不受此种心情的困扰呢？换言之，即使在这样的劝酒歌中，曹操也投入了自己的由人生的感慨和平日经受的忧愁、痛苦所凝结而成的激情，而上述诗句的感人力量，也正来自这种激情。不过，这些诗句与诗中的另一些诗句——例如全诗的第二节和第三节的下半——并不很协调，因而就整篇来说，结构并不完整。钟嵘《诗品》评曹操诗说：“曹公古直，甚有悲凉之句。”只赞美他的诗句而不及全篇，实在是有道理的。——钟嵘此处虽是就其五言诗而论，但对其四言诗也同样适用。

这种打着个人印记的激情，也显现在曹操写景和叙事的篇章中。

曹操的写景之作，最突出的是《步出夏门行》中的《观沧海》。此篇描绘大海的波澜壮阔，于写景中投射了作者特有的个人气质，格调与上引《短歌行》十

分相近。

> 东临碣石，以观沧海。水何淡淡，山岛竦峙。树木丛生，百草丰茂。秋风萧瑟，洪波涌起。日月之行，若出其中；星汉灿烂，若出其里。幸甚至哉，歌以言志。

这是一篇现存最早的完整的山水诗（按，《步出夏门行》各章分别独立）。虽然在先秦的《诗经》和《楚辞》中已有若干写景的句子，但那都是以景抒情；汉代大赋中的写景，又都是为了显示园苑宫馆之盛；《七发》的写观涛也是为了说明自然对人所可能发挥的作用。此诗却纯是写自然景色的壮美，虽由写景显现出诗人宽广的胸怀，但诗人的感情是与这种景色自然地融合为一的。他是被这种景色所陶醉，而并不是把自己的感情色彩涂抹到景色中去。这样客观而集中地描绘自然景色的美，在我国文学史上还是第一次。曹操另作有《沧海赋》，仅有"览岛屿之所有"一句残存于《文选》的《吴都赋》注中，或许写作的背景与本篇相同。

由于大半生都在戎马倥偬的岁月里度过，曹操对于军旅生活有颇为深刻的感受。他的不少乐府诗，以行军与战争为题材，且情致深切，刻画入微。《却东西门行》、《苦寒行》描写战士征途的艰辛和思归之情，实际上也包涵了作者本人在统率大军征战过程中所产生的伤感。其中《苦寒行》描绘征途的艰辛，抒发的感情真实而动人：

> 北上太行山，艰哉何巍巍！羊肠坂诘屈，车轮为之摧。树木何萧瑟，北风声正悲。熊罴对我蹲，虎豹夹路啼。谿谷少人民，雪落何霏霏。延颈长叹息，远行多所怀。我心何怫郁，思欲一东归。水深桥梁绝，中路正徘徊。迷惑失故路，薄暮无宿栖。行行日已远，人马同时饥。担囊行取薪，斧冰持作糜。悲彼《东山》诗，悠悠使我哀。

此诗虽为叙事，但其个人的激情仍蕴含其中。作为军事统帅，他的厌战情绪竟是如此浓烈，甚至发出了"我心何怫郁，思欲一东归"的悲吟！这种感情其实正是出于人的本性。然而，为什么不索性撤兵回归呢？他以象征的手法回答道："水深桥梁绝，中路正徘徊。"要回去的路已经断绝了。这是因为：正在与其他政治、军事力量苦斗着的曹操是没有退路的，回头就意味着死亡。所以，我们在这里听到的，已经不只是诗人在行军途中的呻吟，更是他在人生路途上的悲鸣。但他终于战胜了自己，因而他是英雄。

作为叙事诗，此篇在结构上虽不甚严密，而刻画军旅生活的佳句时见其中。像"熊罴对我蹲"，用野兽与人的恣意对峙呈现行军途中环境的险恶；"斧冰持作糜"，将严寒酷冷之中战士食粮的奇缺直观地加以描摹，便都达到了一

种可以入画的境地。而尤其重要的是：此诗将叙事诗提到了一个新的高度。

汉乐府中的叙事内容，大抵描绘生活中的个别事件，如《十五从军征》、《陌上桑》等；至曹操的乐府诗，则已能从宏观的视角富有条理地描绘大规模的复杂过程，并在整体上显现出一种前所未有的弘廓气象。此诗就是一个突出的例子。此外像《薤露》、《蒿里行》两诗突破乐府旧题原本为挽歌的旧制，直接表现汉末征战史事，尽管铺叙尚有散漫而不凝练之病，但叙事条理分明，境象开阔，在中国古代诗歌叙事方式的进步历程中，仍有独特的意义。至如《蒿里行》的下引段落，以由近及远、交错迭现的形式，凸现战后的惨痛与战争的严酷，又有一种惊心动魄的冲击视觉与情感的效力。

> 铠甲生虮虱，万姓以死亡。白骨露于野，千里无鸡鸣。生民百遗一，念之断人肠。

中世文学发展到汉末，由于外部的社会文化的急剧变革，诗人内心表现自我愿望的强烈，达到了一个新的阶段。在这样的时刻，既需要一个人站出来担任新文学开拓者的角色，也需要一种能为大多数人接受的文学形式充当通向未来文学的实验工具。曹操及其乐府诗，正是在这样的意义与背景上成为建安文学的先锋。曹操的无所顾忌的个性及其特殊的政治地位，使他十分成功地在汉末流行乐坛掀起了一股为旧曲填新词乃至创新曲新词的狂飙。他将自身的感慨、迷惘、悲哀、激奋融进那些形制尚不免有些粗糙的乐府歌辞之中，把一向不被重视因而也常常不署作者名的乐府诗提升为文人作品，结果是从两个方面为稍后成名的建安七子以及他的两个富于文学天才的儿子曹丕、曹植指点了前进的方向：文学应当自觉地表达个人的自我感觉，诗可以更为客观并富于条理地描绘现实。而事实上建安文学后来发展的主流，在相当程度上正是继承了曹操乐府诗的精神特征。

第二节　建安七子和诗风的始变

建安文学由乱世英雄曹操抒写其慷慨悲凉的乐府诗而揭开序幕后，又有其后所谓的“七子”，以神采各异的作品，为之频添绚烂的胜景。

“七子”之名，最早见于曹丕的《典论·论文》。在那篇著名的文学论文中，曹丕历数同时文坛名流，特别举出“鲁国孔融文举，广陵陈琳孔璋，山阳王粲仲宣，北海徐幹伟长，陈留阮瑀元瑜，汝南应玚德琏，东平刘桢公幹”七人，并谓：“斯七子者，于学无所遗，于辞无所假，咸以自骋骥騄于千里，仰齐足而并驰。”

另据《三国志・魏书・王卫二刘傅传》,“七子”中除孔融外,其他六人在建安时代均与曹丕、曹植相友善。综合各人现存作品分析,研究者普遍认为当时在“三曹”周围的确存在一个以王粲等六人为骨干的文学沙龙。由于他们的参与和创造性的实践,建安文学才成为一股势不可挡的文学潮流,既在当时波澜迭兴,又为以后魏晋文学的深入发展开辟了道路。

孔 融

建安七子年辈多高于曹丕、曹植①。其中孔融(153—208)的情况,相对而言较为特殊。他字文举,鲁国鲁县(今山东曲阜)人,是孔子的二十世孙。汉灵帝时已进入仕途。献帝初年,因为得罪了董卓,由虎贲中郎将左迁议郎,已而出为北海相。建安元年,北海城为青州刺史袁谭攻陷,他出逃,投奔曹操,被征为将作大匠,并迁官少府。但因经常讥刺曹操,终被曹杀害。有《孔北海集》。

孔融因身为圣人后裔,颇为自负。过人的才智,加上长期浸染于汉末清流肆意论事的风气里,使其性格中孤傲狂放、尖锐彰露的一面尤其凸显。他的议论颇有大胆怪特之处,如《后汉书》本传载路粹奏列其罪状,说他曾对祢衡说:“父之于子,当有何亲?视其本意,实为情欲发耳。子之于母,亦复奚为?譬如寄物瓶中,出则离矣。”这是对“孝”的伦理观的釜底抽薪式的攻击,即使在建安年代,也是有点骇人听闻的。

《典论・论文》评孔融的文章,谓之“体气高妙,有过人者”,这当是指他在文章中表现出才情充溢、思绪敏捷的个性特征。但孔融的作品现仅存几篇书札、杂论和数首诗。从文学的角度看,以书信体散文写得最好。像《论盛孝章书》,是为了请求曹操救助其友人盛宪(字孝章)而作,辞气较委婉,感情色彩较浓,尤其开头一节:

> 岁月不居,时节如流。五十之年,忽焉已至。公为始满,融又过二。海内知识,零落殆尽,惟会稽盛孝章尚存。其人困于孙氏,妻孥湮没,单孑独立,孤危愁苦。若使忧能伤人,此子不得复永年矣。

---

① 曹丕生于中平四年(187),曹植生于初平三年(192)。曹丕生时,孔融、徐幹、王粲分别为三十五岁、十七岁、十一岁。陈琳中平六年(189)已为何进主簿,时曹丕三岁;阮瑀少受学于蔡邕,邕被害于初平三年(192),时曹丕六岁;刘桢建安三年左右已为司空军谋祭酒。则陈、阮、刘三人年纪亦当大于曹丕。七子中唯应玚年岁是否长于曹丕、曹植不详,余均年长于曹氏兄弟。参郁贤皓、张采民《建安七子年表》,文载《建安七子诗笺注》,巴蜀书社 1990 年版。

建安文人书札重视以情动人而带有较强的文学性，这也是一例。那一时代普遍的伤感气氛也渗透在这信札中，所以一下笔先说人寿不永。

孔融的诗，以前经常提及的有《杂诗》二首，但据有关学者考证，二诗实非孔氏所作①。依此说，则孔氏现存诗篇中可以一提的就只有《临终诗》了。这首诗写得质朴无文。开头“言多令事败，器漏苦不密”，似对自己言多而不能守默颇觉后悔；中间“人有两三心，安能合为一。三人成市虎，浸渍解胶漆”云云，则对人心的险恶感到愤慨；最后无奈地哀叹：“生存多所虑，长寝万事毕。”从这首诗中，可以看到在汉末思想统制瓦解的形势中成长起来的机敏任性的文人与实际政治不相适应的悲哀。即使曹操那样尚“通脱”的政治家，当孔融的言论直接触犯了他的政治需要时，也仍然是无法容忍的。所谓“生存多所虑”的感受，在以后的诗文中会愈显浓重，有其必然的原因。

王　粲

王粲（177—217），字仲宣，山阳高平（今山东邹县西南）人。少年时代即才华出众，献帝初年在长安，深得文坛名流蔡邕器重。后离京赴荆州避乱。建安十三年，因劝荆州割据势力刘琮归顺曹操有功，被任为丞相掾，赐爵关内侯。十六年迁军谋祭酒，并与曹丕、曹植兄弟及邺下文人交往颇密。建安二十一年，以侍中随曹操征吴，次年病卒于行军途中。其著作今人辑集为《王粲集》。

在后人对建安七子的评论里，王粲一直处于很高的地位。《文心雕龙·才略篇》即谓：“仲宣溢才，捷而能密，文多兼善，辞少瑕累，摘其诗赋，则七子之冠冕乎！”钟嵘的《诗品》把王粲、刘桢的诗都列为上品，并说：“……陈思为建安之杰，公幹、仲宣为辅。”从诗歌方面看，王粲的诗上承李陵，而善“发愀怆之词”（《诗品》）。这方面的代表作是《七哀诗》二首。其中第一首叙写战乱惨况与诗人面对惨况生发的悲愁，在文学史上有重要的意义：

> 西京乱无象，豺虎方遘患。复弃中国去，远身适荆蛮。亲戚对我悲，朋友相追攀。出门无所见，白骨蔽平原。路有饥妇人，抱子弃草间。顾闻号泣声，挥涕独不还。“未知身死处，何能两相完？”驱马弃之去，不忍听此言。南登霸陵岸，回首望长安。悟彼下泉人，喟然伤心肝！

此诗据考证大约作于初平三年（192）王粲离长安赴荆州避乱时，时诗人年仅十

① 此五言《杂诗》二首，一首首句为“岩岩钟山首”，一首首句为“远送新行客”。最早见于《古文苑》卷四，系于李陵录别诗之后，题孔融作。而《文选》李善注数引第一首，均作李陵诗。逯钦立因据之考证二诗均非孔氏作品，见所辑《先秦汉魏晋南北朝诗》汉诗卷十二。

六岁。作品以自述避乱缘由及与亲朋离别的场面开始，中间讲述了一个途中所见饥妇弃子的令人揪心的故事，最后归结到对时局与离乱人生的感叹，组织完整，情感深切，并已初步显现出意象密集、进展迅速的特色。把它与《古诗》十九首及李陵《与苏武诗》三首相比较，可以很清楚地看到这一点。例如，《古诗》中的"明月何皎皎"一首，既云"忧愁不能寐，揽衣起徘徊"，又云"出户独彷徨，愁思当告谁"，"徘徊"之与"彷徨"，"忧愁"之与"愁思"，显得意象复沓、进展迟缓，李陵诗的"良时不再至，离别在须臾"与"长当从此别，且复立斯须"也是类似的现象。在王粲此诗中，这些都消失了。考虑到此诗创作时间甚至比曹操的《蒿里行》、《苦寒行》等还要早①，因此其在建安文学中的地位自然是十分突出的。

《七哀》诗的第二首作于留居荆州时，借自然的景色叙写因漂泊无定而引发的思乡愁绪：

> 荆蛮非我乡，何为久滞淫。方舟泝大江，日暮愁我心。山冈有余映，岩阿增重阴。狐狸驰赴穴，飞鸟翔故林。流波激清响，猴猿临岸吟。迅风拂裳袂，白露沾衣襟。独夜不能寐，摄衣起抚琴。丝桐感人情，为我发悲音。羁旅无终极，忧思壮难任。

王粲在荆州时不为当地割据首领刘表所重，心情颇为郁闷。但诗中所流露出的强烈的孤独感，却与那一时代文人的个人意识的初步觉醒、唯恐人生价值失落的忧惧有关，所以诗中对具体遭际的不快反而说得很少。也是因为唯恐人生价值失落的忧惧，诗中对时光流逝引起的自然景物的变化表现得特别敏感。"山冈"两句，一句写日将没时山冈上还剩一抹余晖，一句写原本阴暗的山冈在日暮时更添一重阴暗，这种对光线变化的细致描绘，是过去的诗赋中所没有的。王粲其他诗中也有类似情况。如《从军行五首》之三，以"白日半西山，桑梓有余晖。蟋蟀夹岸鸣，孤鸟翩翩飞"的景色，衬托"征夫心多怀，凄凄令吾悲"之情绪，与这首诗很相似。在诗歌写景方面，这是一种发展。

而从整体上看，此诗重视对眼见的实际景物进行富于条理而动情的描绘，既不是简单地罗列景象，也不是放任情感的宣泄，或取相关的写景套语入诗。这反映了王粲的诗歌创作更多地借鉴了东汉某些辞赋家擅长在赋中带着真挚

① 曹操的《蒿里行》中有"淮南弟称号"句，指袁术于建安二年（197）春在淮南称帝事，故该诗写作年代，不可能早于建安二年。《苦寒行》起首即云："北上太行山，艰哉何巍巍。羊肠坂诘屈，车轮为之摧。"所述经历与时令和建安十一年（206）曹操征讨割据势力高幹事合，故其诗当作于此年。参见张可礼《三曹年谱》建安三年、十一年条，齐鲁书社1983年版。

的情感描写实见的自然事物的创作特点。像《七哀》第二首，便与班彪的《北征赋》有着明显的渊源承继关系。而王粲的这种对实际自然景色的描写，又影响了稍后曹丕《芙蓉池作》、曹植《公宴诗》的创作。从这点上说，王粲的诗歌创作取径，与曹操等较多从汉乐府中吸取营养以创造新一代的乐府诗的作法颇有不同①。

值得注意的是，在文章方面，王粲最擅长的文体也正是辞赋。他的辞赋与诗歌有相似的特点，都善于深入地表现个人在逆境中的愁绪忧思，而文辞之优美，结构之精巧，又比汉代辞赋大有进步。其代表作是著名的《登楼赋》：

> 登兹楼以四望兮，聊暇日以销忧。览斯宇之所处兮，实显敞而寡仇。挟清漳之通浦兮，倚曲沮之长洲。背坟衍之广陆兮，临皋隰之沃流。北弥陶牧，西接昭丘。华实蔽野，黍稷盈畴。虽信美而非吾土兮，曾何足以少留！

这开首的一节，以旷阔的远景，壮丽的自然，引动起江山虽美而非故乡的一腔愁怀，为以下中间一节悲哀深切的抒情作了很好的铺垫。

> 情眷眷而怀归兮，孰忧思之可任？凭轩槛以遥望兮，向北风而开襟。平原远而极目兮，蔽荆山之高岑。路逶迤而修迥兮，川既漾而济深。悲旧乡之壅隔兮，涕横坠而弗禁。昔尼父之在陈兮，有归欤之叹音。钟仪幽而楚奏兮，庄舄显而越吟。人情同于怀土兮，岂穷达而异心！

其中抒发的，既是个人离乡背井后的无尽的隐痛，同时也代表了在那个动乱的时代人们普遍怀有的渴望和平与回归家园的心绪。至其最后一节，尤为动人：

> 惟日月之逾迈兮，俟河清其未极。冀王道之一平兮，假高衢而骋力。惧匏瓜之徒悬兮，畏井渫之莫食。步栖迟以徙倚兮，白日忽其将匿。风萧瑟而并兴兮，天惨惨而无色。兽狂顾以求群兮，鸟相鸣而举翼。原野阒其无人兮，征夫行而未息。心凄怆以感发兮，意忉怛而憯恻。循阶除而下降兮，气交愤于胸臆。夜参半而不寐兮，怅盘桓以反侧。

此节集中抒发了唯恐人生虚度而无所建树的忧惧。因此写景的部分，将所见的世界描绘成一片仓皇不宁的景象，衬托出作者内心的烦乱与孤独。这种心情，在动乱时代的读书人中很容易引起共鸣，以至“王粲登楼”本身成为习用的

① 参阅本书中关于班彪《北征赋》的论述及日本学者伊藤正文《王粲〈七哀诗〉考》，后者的中译载《中华文论史丛》1982年第二辑。

典故。

王粲的另一些赋，除题旨与《登楼赋》类似，都以抒发个人愁绪为主外，还注意到了具体而生动地刻画对象的动态，并努力以这种动态寓示辞赋的主题。如现仅存残章的《莺赋》，便通过对笼中之莺“就隅角而歙巢，倦独宿而宛颈”的形态描绘，自然地引申出由异类本性受束缚而发出的深重感叹，寓意深远，情致哀切，使咏物赋达到了写物与寓意的比较融洽的统一。

刘　桢

刘桢（？—217），字公干，东平宁阳（今属山东）人。曾被曹操辟为丞相掾属，又先后在曹丕、曹植门下任职。据《三国志》注引《典略》，曹丕曾在一次宴饮中命夫人甄氏出拜，坐者皆伏，独刘桢平视之。曹操闻此事，以为不敬，收逮刘桢，罚作苦工。由此可见其性格倔傲，不同凡俗。在文学上他最擅长写五言诗，曹丕《与吴质书》谓“其五言诗之善者，妙绝时人”。而钟嵘《诗品》称赞他“真骨凌霜，高风跨俗”，这当是指其诗多表现出超凡脱俗的志趣与风貌；其实，钟嵘所体会到的他的这种诗歌特点，也正是建安时期个人意识初步觉醒的集中体现。

刘桢诗中最值得重视的，是写其个人受环境压抑而难以自主的悲哀的作品。这在直至当时为止的中国文学史上是一种新的体验。

> 谁谓相去远？隔此西掖垣。拘限清切禁，中情无由宣。思子沉心曲，长叹不能言。起坐失次第，一日三四迁。步出北寺门，遥望西苑园。细柳夹道生，方塘含清源。轻叶随风转，飞鸟何翻翻。乖人易感动，涕下与衿连。仰视白日光，皦皦高且悬。兼烛八纮内，物类无颇偏。我独抱深感，不得与比焉。（《赠徐幹诗》）
>
> 职事相填委，文墨纷消散。驰翰未暇食，日昃不知晏。沈迷簿领间，回回自昏乱。释此出西城，登高且游观。方塘含白水，中有凫与雁。安得肃肃羽，从尔浮波澜。（《杂诗》）

第一首写他对友人徐幹的怀念。虽然相距甚近，但限于其所任职的政府部门的规章（“拒限清切禁”），不能前去访问畅叙。这使他感到非常痛苦。第二首写他由于工作繁忙，简直陷入了昏乱之境，充分体现了其内心的焦灼。而在这两首中，作为解脱途径的，都是到自然界去寻求安慰。于是他看到了自然界的生物（树木、飞鸟、凫、雁）都在自由地生长或活动，进一步感到自己远远不如它们，就更增加了苦闷（《赠徐幹诗》的“乖人”以下诸句）和对自由的渴望（《杂诗》

的“安得肃肃羽，从尔浮波澜”)。

如果把个人仅仅作为群体的附庸，这样的感受是根本不会产生的。限于规章制度而在一段时期内不能与朋友见面，乃是平常不过的事，有什么值得大惊小怪的？努力承担繁重的本职工作，乃是自己应尽的义务，何况在刘桢当时的情况下，更应为自己能接近上层统治集团，为他们处理公文而感到荣耀。根据现存的文献，刘桢以前从无这样的诗歌。这种抒发由个人的自由活动受环境压抑而生发的痛苦的诗篇的出现，既是个人意识在那个时代开始初步觉醒的体现，也是中国诗歌在表现诗人与群体关系上的“岂余身之惮殃兮，恐皇舆之败绩”(《离骚》)、“思为双飞燕，衔泥巢君屋”(《古诗十九首·东城高且长》)等类型之外的新的方向的生成。杜甫的“束带发狂欲大叫，簿书何急来相仍”(《早秋苦热，堆案相仍》)，是“沈迷簿领间，回回自昏乱”的暴烈的再演，高启在明初被迫做官后发出的“海鸟那知享钟鼓？野马终惧遭笼靰”(《喜家人至京》)的痛苦的叫声，则是“安得肃肃羽，从尔浮波澜”的渴望在新的历史条件下向着更高程度的发展。

刘桢尚有《赠从弟诗三首》，从另一角度表现了他的人生追求。今录其二、三两首如下：

> 亭亭山上松，瑟瑟谷中风。风声一何盛，松枝一何劲。冰霜正惨凄，终岁常端正。岂不罹凝寒？松柏有本性。
>
> 凤皇集南岳，徘徊孤竹根。于心有不厌，奋翅凌紫氛。岂不常勤苦？羞与黄雀群。何时当来仪？将须圣明君。

因为刘桢本在为个人的自由活动受到环境的压抑而痛苦，所以，在其前一首诗中的“本性”应该是包含着不甘丧失个人的自主性而随人摆布的内涵的。为了保持这种“本性”，即使“罹凝寒”也在所不恤，这就与嵇康后来在《与山巨源绝交书》中所说“性有所不堪，真不可强”有了共同之处。而后一首的“于心有不厌，奋翅凌紫氛”那样的对“心”的强调，与其对“本性”的坚守正是一脉相承的。尽管后一首的最末两句表明了愿意辅佐“圣明君”以建功立业的志向，但同时也表明了如无“圣明君”便决不“来仪”的节概；还是把坚守自己的“心”、“性”放在第一位的，不肯因迁就环境而委屈自己。

当然，刘桢自己也并不能真正做到这一点，否则就不会在曹氏集团麾下吃苦了。所以，《赠从弟诗》虽是对从弟的勉励，恐也含有自己的忏悔之意在内。

刘桢的诗写得很朴素，但以真挚、浓烈的感情表现了新的价值取向和前人未曾经验的人生困境，劲气内充，意象颇为密集，因而在当时仍很具感染力。《诗品》虽谓其“雕润恨少”，但仍把他作为建安时期成就略次于曹植的诗人，并

置于王粲之上，所谓“陈思已下，桢称独步”；其故当即在此。

建安七子中的其他诗人

陈琳（？—217），字孔璋，广陵（今江苏扬州）人。早年任大将军何进府主簿，颇有谏才。汉献帝初平初年，避乱冀州，曾为袁绍典文章。袁氏败，归依曹操，掌书记之事。后徙官门下督。他在当时以擅长应用性的檄书闻名。而事实上从文学的角度看，其真正的成就是在诗歌创作方面。他的诗，以乐府《饮马长城窟行》最为后人熟知。诗写长城之筑带给筑城军卒及其家人的无法弥补的痛苦，其中借筑城卒给妻子写家书，叮嘱“生男慎莫举，生女哺用脯。君独不见长城下，死人骸骨相撑拄”诸语，展现了一幅酷烈骇人的修长城惨景，同时也从侧面显现了诗人并不把个人为群体利益的牺牲视为无足轻重的事（修筑长城是为了捍卫群体利益），他为无数个人的这种悲惨的命运深感愤懑与哀痛。其五言古诗，现存者也不乏佳构，如佚题的如下一首：

> 高会时不娱，羁客难为心。殷怀从中发，悲感激清音。投觞罢欢坐，逍遥步长林。萧萧山谷风，黯黯天路阴。惆怅忘旋反，歔欷涕沾襟。

写一种欢宴之际莫名而起的惆怅心怀，借自然景色的萧瑟黯淡为映衬，感情真挚，语调流畅，是很能代表建安诗人慷慨悲歌的特征的。

阮瑀（约165—212），字元瑜，陈留尉氏（今河南开封）人。经历与陈琳相仿，早年师事蔡邕，后来在曹操麾下做军谋祭酒，掌书记，并迁官仓曹掾属。作品为后人盛传的，首推乐府诗《驾出北郭门行》。诗用移步换景之法，写作者循啼哭之声而见一孤儿哭于坟边，引出一凄惨的孤儿受后母虐待的故事，在叙事与对话运用方面，颇见功力。其古诗以《七哀》最佳：

> 丁年难再遇，富贵不重来。良时忽一过，身体为土灰。冥冥九泉室，漫漫长夜台。身尽气力索，精魂靡所能。嘉肴设不御，旨酒盈觞杯。出圹望故乡，但见蒿与莱。

诗以直白的语言，叙写生命易逝、享乐难再的悲哀。中间蕴含着对人生意义的思索，可谓开后来正始诗文中相关主题之先声。诗的最后两句：“出圹望故乡，但见蒿与莱”，以奇异的想像，幻写死者精魂从坟墓中游荡到地面，望见昔日故乡，已成生命枯萎的蒿莱之原，充满了一种沧海桑田之慨。从另一个角度看去，这首诗也可以说是诗人内心深感人生绝望的传神写照。

“建安七子”中的应玚（？—217），字德琏，汝南（今属河南）人。与刘桢等同被曹操辟为丞相掾属，后为五官中郎将文学。传世作品仅诗六首，以《侍五

官中郎将建章台集》较著名，诗前半节借孤雁无着自喻，有王粲诗赋的悲愁风致①。徐幹（171—218），字伟长，北海（今山东潍坊市西南）人。建安中由军谋祭酒掾属，转为五官中郎将文学。所撰《中论》，是理论性的著作。文学方面，他本以辞赋见称，但作品流传极少，倒是五言《室思》诗叙写相思男女之情，较有特色。全诗共五章，第三章为：

> 浮云何洋洋，愿因通我辞。飘飖不可寄，徙倚徒相思。人离皆复会，君独无返期。自君之出矣，明镜暗不治。思君如流水，何有穷已时。

这诗带有汉代民歌的风格。“自君之出矣”后来成为一个乐府诗题；南朝至唐，许多人写过以这以下四句为套式而加以翻新的小诗。

“建安七子”的文学创作，尤其是诗歌创作，是建安文学从发端到成熟的一个不可或缺的中介。它一方面把曹操乐府诗那种为人生意蕴、天下大事而慷慨悲歌的新异风格发扬光大，并从西汉文学中借鉴合适的艺术表现方式，加以改造，熔铸新篇；另一方面又以其角度各异的探索，为年辈稍后的曹丕、曹植兄弟进一步完善这一时代文学的特征留下了必要的艺术创造空间。中世文学由汉代诗风转向魏晋诗风，从某种程度上说，正是在七子的努力下完成的。

建安时代的其他文人

七子之外，建安时代文坛上较有名的作者，还有祢衡、杨修、吴质、丁仪、缪袭以及繁钦等人，他们的年辈也大都早于曹氏兄弟②，而各家作品传世无多。其中最突出的是祢衡，繁钦也值得注意。

祢衡，字正平，平原般（今山东乐陵市西南）人。《后汉书》本传说他“少有才辩，而尚气刚傲，好矫时慢物”。建安初到达当时的首都许，本想与人结交，但到了以后，觉得没有一个配和他交往的。有人向他推荐陈群、司马朗，也有人推荐荀彧、赵俨，这都是当时的大名人。但对于前两人，他说：“吾焉能从屠沽儿耶？”后两人中一个长得仪容整齐，另一个食量很大，他评价说：一个“可借面吊丧”，另一个“可使监厨请客”。后来认为孔融、杨修值得结交，与他们成为好友。当时他还只有二十四岁，孔融却已四十岁了。孔融将他推荐给曹操，

---

① 此诗后半段写蒙五官中郎将知遇后的感激心情，而与前半节风格不类，故有人疑其本为二诗，后人误合为一。见梁章钜《文选旁证》引梅鼎祚语。

② 祢衡（173—198）、杨修（175—219）、吴质（177—230）、缪袭（186—245），三人均年长于曹丕。丁仪（？—217）、繁钦（？—218）二人生年不详，但以丁仪曾为曹操丞相掾，繁钦曾为丞相主簿（分别见《三国志·魏志》卷十九《陈思王传》及同书卷二十《王卫二刘傅传》裴注引《典略》）推测，似二人当与阮瑀、陈琳等年辈相仿。

曹操要见他，但他素来轻视、憎恶曹操，不肯相见，还说了好些冒犯曹操的话。曹操很生气，但因祢衡有名，不想杀他；就在一次大会宾客时，召他为鼓吏，并要他穿上鼓吏的衣服。他仍然穿着平时的衣服去击鼓，"容态有异，声节悲壮，听者莫不慷慨"。曹操手下的人要他换衣，他就当着曹操的面把衣服全部脱光，再换上鼓吏的服装，继续击鼓，"颜色不怍"。曹操无奈地说："本欲辱衡，衡反辱孤。"孔融要他向曹操谢罪，祢衡却跑去坐在曹操的大营门口，"以杖捶地大骂"。曹操要杀他，又怕受到舆论的指责，就把他送到刘表那儿去。他的才能使刘表大为佩服，但因"侮慢于表"，刘表又把他送到了江夏太守黄祖那里。黄祖先对他很佩服、看重，但有一次"大会宾客，而衡言不逊顺，祖惭，乃诃之。衡更熟视，曰：'死公云等道？①'祖大怒，令五百将出②，欲加箠。衡方大骂，祖恚，遂令杀之。"（《后汉书·祢衡传》）死时还只二十六岁。他的这种独特的个性，充分体现了在个人意识初步觉醒的时代里的独立、自尊、宁死也不受屈辱的人格。

他在黄祖那里时，黄祖的儿子黄射与他很好。一次共同饮宴，有人送来一只鹦鹉，黄射请他为鹦鹉作赋。他"笔不停缀，文不加点"（《鹦鹉赋·序》），很快就写成了。全文如下：

> 惟西域之灵鸟兮，挺自然之奇姿；体金精之妙质兮，合火德之明辉。性辩慧而能言兮，才聪明以识机。故其嬉游高峻，栖跱幽深，飞不妄集，翔必择林。绀趾丹觜，绿衣翠衿；采采丽容，咬咬好音。虽同族于羽毛，固殊智而异心；配鸾皇而等美，焉比德于众禽。
>
> 于是羡芳声之远畅，伟灵表之可嘉。命虞人于陇坻，诏伯益于流沙。跨昆仑而播弋，冠云霓而张罗；虽纲维之备设，终一目之所加。且其容止闲暇，守植安停。逼之不惧，抚之不惊。宁顺从以远害，不违迕以丧生。故献全者受赏，而伤肌者被刑。
>
> 尔乃归穷委命，离群丧侣。闭以雕笼，翦其翅羽。流飘万里，崎岖重阻。踰岷越障，载罹寒暑。女辞家而适人，臣出身而事主。彼贤哲之逢患，犹栖迟以羁旅。矧禽鸟之微物，能驯扰以安处。眷西路而长怀，望故乡而延伫。忖陋体之腥臊，亦何劳于鼎俎？
>
> 嗟禄命之衰薄，奚遭时之险巇。岂言语以阶乱，将不密以致危。痛母子之永隔，哀伉俪之生离。匪馀年之足惜，愍众雏之无知。背蛮夷之下

① 《后汉书》李贤注："'死公'，骂言也。'等道'，犹今言何勿语也。"（按，"云等道"，疑犹今言"说什么"。）

② 《后汉书》李贤注："五百，犹今之问事也。"

国，侍君子之光仪。惧名实之不副，耻才能之无奇。羡西都之沃壤，识苦乐之异宜。怀代越之悠思，故每言而称斯。

若遁少昊司辰，蓐收整辔。严霜初降，凉风萧瑟。长吟远慕，哀鸣感类。音声悽以激扬，容貌惨以顦顇。闻之者悲伤，见之者陨泪。放臣为之屡叹，弃妻为之歔欷。感平生之游处，若壎篪之相须，何今日之两绝，若胡越之异区？顺笼槛以俯仰，闚户牖以踟蹰。想昆山之高岳，思邓林之扶疏。顾六翮之残毁，虽奋迅其焉如？心怀归而弗果，徒怨毒于一隅。

苟竭心于所事，敢背惠而忘初？讬轻鄙之微命，委陋贱之薄躯。期守死以报德，甘尽辞以效愚。恃隆恩于既往，庶弥久而不渝。

此赋借鹦鹉的遭遇，写自己的身世。称赞鹦鹉"性辩慧而能言兮，才聪明以识机"，与《后汉书》本传说他"少有才辩"正相契合。鹦鹉是被远道送来的，并非出于它的自愿；而他也是被送到荆州、江夏来的，同样不是出于自愿。虽然在与黄祖发生冲突而被杀以前，黄祖父子都待他不错，但就他的个性而言，那也不过是"闭以雕笼，翦其翅羽而已"。所以，赋中所写的鹦鹉的痛苦，也正是他自己的痛苦的隐喻。"顺笼槛以俯仰，闚户牖以踟蹰。想昆山之高岳，思邓林之扶疏。顾六翮之残毁，虽奋迅其焉如？心怀归而弗果，徒怨毒于一隅"，则是在身不由己的情况下的对自由的空间的渴望，以及由于愿望不能实现而产生的痛苦。不过这时祢衡已屡经重大的打击，实在也不想再与黄祖等人发生冲突了，所以有"苟竭心于所事①，敢背惠而忘初"等句；因为他还得为自己的家属着想，"匪馀年之足惜，慜众雏之无知"。然而，当个人的尊严受到侵犯时，他还是无法忍耐，终于起而抗争，并为尊严而献出了自己的生命。把此赋和他的遭遇联系起来，是更能认识其在这种特定的环境里的悲剧的性格和命运的吧。

就赋而论，在其所咏的对象身上，处处渗透着作者的浓厚的感情——他的悲愤、渴望和无可奈何的退让，而在无可奈何之中仍蕴藏着难以熄灭的反抗之火，那是由"苟"之一字透露出来的。他何尝甘心如此？苟且安之而已！以十分短小的篇幅，这样鲜明而集中地表现出上述丰富而错综复杂的感情，是以前的赋所没有的（例如蔡邕的《述行赋》感情就较单一），因而具有较强的艺术感染力。倘与其以前的以禽鸟为对象的咏物名篇——贾谊的《鵩鸟赋》相比较，那么，"鵩"只是贾谊抒发自己思想、感情的道具，而鹦鹉却已是祢衡自己感情的载体了。因而鹦鹉具有鵩所不具备的鲜活的生命。这里也正反映了咏物赋的演进的历程。倘若以此赋与刘桢的《赠徐幹诗》、《杂诗》、《赠从弟诗》诸篇相

① "苟"是苟且、姑且之意，此句是说，姑且努力地为黄祖工作吧。

参照，我们也许能较清楚地体会到初步觉醒的个人意识对文学的作用。

繁钦，字休伯，颍川（治所为今河南禹州市）人，曾为丞相主簿。所作《定情诗》颇具民歌风格。诗中写一女子与一男子邂逅相遇，“我既媚君姿，君亦悦我颜”，“乃解衣服玩好致之，以结绸缪之志”（《乐府解题》）。然而在以后的约会中，却再也没有等到所爱之人，于是“自伤失所欲，泪下如连丝”。男女相悦，本是民间歌谣的核心内容，但在汉乐府诗中，这种内容曾一度转变为通过描写女子拒绝男子的引诱来歌颂她们的坚贞品格（如《陌上桑》、《羽林郎》等），这类作品自有其重要价值，但爱情主题的消失却反映了社会对个人生活的制约的加强。而到了《定情诗》中，不仅恢复了《诗经》早已广泛咏唱的男女相悦的主题，而且在华丽的铺陈中将这一主题表现得更为大胆。如诗中写女子向男子送各种礼物以定情一节：

> 何以致拳拳，绾臂双金环；何以致殷勤，约指一双银；何以致区区，耳中双明珠；何以致叩叩，香囊系肘后；何以致契阔，绕腕双跳脱；何以结恩情，佩玉缀罗缨；何以结中心，素缕连双针；何以结相于，金薄画幧头；何以慰别离，耳后瑇瑁钗；何以答欢欣，纨素三条裾；何以结愁悲，白绢双中衣。

这种不厌重叠的铺写，技巧上似乎过于简单，却正是借用乐府体的笔法，尽最大限度渲染了女子用情之深。从这诗中可以看出建安文学在抒情方面的解放和南朝那种热烈的情歌兴起的先兆。

第三节 曹丕与曹植

曹操、曹丕、曹植，文学史上习惯简称为“三曹”。但事实上曹丕、曹植兄弟与曹操不仅从年龄上讲是两代人，从建安文学的发展而言，他们的创作也代表了前后两个不同的阶段。

曹 丕

曹丕（187—226），字子桓，是曹操次子。少能属文，善骑射。建安十六年任五官中郎将，六年后被立为魏太子。依靠父亲打下的基础，凭借个人的政治手腕，他在建安二十五年继承魏王之位后不久，便取汉王朝而代之，成为魏朝的开国皇帝。死后谥称文帝，有《魏文帝集》。

与父亲曹操相似，曹丕性格中也有通脱率真的一面。《世说新语·伤逝》

载，王粲死后，曹丕因王粲平时好驴鸣，便在葬礼上约请客人齐声作驴鸣为之送葬。这一特别的倡议，既说明曹丕的重视朋友之情，同时也反映了他性格中具有不失乃父遗风的一面。他的《与吴质书》中说到“年行已长大，所怀万端。时有所虑，至通夜不瞑”，又可以看出一种易感的气质。这些性格气质特征，在他的文学创作中都留下了印痕。

曹丕现存的作品中，以诗歌成就最高。他的诗中不仅有乐府歌辞，也有不少古诗。代表作中如《杂诗》二首的第一首，写得慷慨悲凉，颇有曹操诗作的风貌：

> 漫漫秋夜长，烈烈北风凉。展转不能寐，披衣起彷徨。彷徨忽已久，白露沾我裳。俯视清水波，仰看明月光。天汉回西流，三五正纵横。草虫鸣何悲，孤雁独南翔。郁郁多悲思，绵绵思故乡。愿飞安得翼，欲济河无梁。向风长叹息，断绝我中肠。

诗虽然尚有散漫的疵病，却已比曹操的作品更多地注意到了整体效果。诗境与曹操诗具有同样的廓大气势，而表现的内涵则较曹操诗更为深刻，开始着意描摹个人面对无垠的自然所产生的孤独感与彷徨心绪。

从文学史的角度看，曹丕更具有价值的诗作，是代女性抒情与客观地摹写所见实景两类作品。前者的代表作是七言《燕歌行》二首的第一首：

> 秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜。群燕辞归雁南翔，念君客游思断肠。慊慊思归恋故乡，君何淹留寄他方？贱妾茕茕守空房，忧来思君不敢忘，不觉泪下沾衣裳。援琴鸣弦发清商，短歌微吟不能长。明月皎皎照我床，星汉西流夜未央。牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁？

此诗与上引《杂诗》第一首题旨类似，都有思乡的义项；诗中展开的画面相同，都是秋夜。但表达形式不同，叙述主体在此诗中成了一位拟想中的思念远行丈夫的女性。全诗从天气的变化，候鸟的迁徙落笔，引出对久游不归的丈夫的深长眷怀，又从自己的孤独哀伤，写到欲以乐歌遣怀而其思愈甚，直至夜色深沉犹不能寐，唯有星月相照，最后借牵牛织女的传说发出难抑的埋怨。抒情的展开以人物的心理举止变化为线索，描摹得细致生动。音调的和谐舒缓与感情的缠绵悠长相结合，较好地发挥了七言诗的长处，语言也显得清新流丽。以前的乐府和古诗中虽已有同样的题材，但没有写得如此委婉的。且从七言诗发展的角度来看，《燕歌行》显然比张衡《四愁诗》之类作品较为成熟而优美。

同时需要指出的是，这诗中所抒发的当然不是曹丕自己的生活感情，而是诗人力图深入体会的其所写的那位妇女的内心感受。曹丕的其他诗篇，也颇有代女性抒情的，如《寡妇诗》，是拟写友人阮瑀的遗孀追怀亡夫的心情，《代刘

勋妻王氏杂诗》，是拟写王氏被遗弃后的伤感。在建安以前的汉代诗歌中，当然也有写思妇、弃妇等的哀伤的作品，但很难确定哪些是男性诗人所写，而且此类作品的数量本就相当少。而如本编《概说》所已说明的，本时期为妇女写情的作品却大为增加了，这正是个人意识初步觉醒的一种体现，曹丕的《燕歌行》等诗也正属于这一类。

曹丕以写景为主要内容的诗作，大部分可能是他做太子时招聚邺下文人宴游时的作品。这部分作品大都写得舒缓华丽，带有较浓厚的及时享乐色彩。如《芙蓉池作》：

乘辇夜行游，逍遥步西园。双渠相溉灌，嘉木绕通川。卑枝拂羽盖，修条摩苍天。惊风扶轮毂，飞鸟翔我前。丹霞夹明月，华星出云间。上天垂光彩，五色一何鲜。寿命非松乔，谁能得神仙。遨游快心意，保己终百年。

诗采用缕述眼前之景的方式铺排文词，尽管尚未达到一种凝练而凸显景致意蕴的水准，但描摹的细腻，与通过对景致的描绘来展示个人内心的愉悦，确已超越了西汉乐府中偶尔出现的写景部分。此外像《于玄武陂作》中以“菱芡覆绿水，芙蓉发丹荣”一联极富色彩的诗句展现明丽的植物在绿水之中生机勃勃，这种对色彩的刻意追求，也是前所罕见的。由于曹操的现存诗中虽然也已出现写景的篇章，如《步出夏门行·观沧海》之类，但同类题材作品甚少；王粲《七哀》之二虽注意到光线变幻对于自然景色的作用，而对色彩则似尚未着意描绘，因此曹丕的这些诗在运用丽辞佳句表现自然美景方面，无疑是更进步了。

曹丕的辞赋散文不如他的诗那么著名，但其中也不乏佳构。如骚体的《柳赋》在运用细腻的描写展现柳树的婀娜多姿的同时，还注重表现个人因自然事物的变化而引发的人生感慨，溯其源则显然受到屈原赋中“草木摇落”、“美人迟暮”之类的影响。但屈赋中的相关文辞大体说来只是描摹出一个轮廓大概，至《柳赋》则进步为细致的刻画，并且意义更深刻①。同时，与曹丕诗中重视写景异曲同工，对客观事物的细腻描摹也在曹丕的书信体散文中有所表现，如《答繁钦书》中记一歌女貌美声丽，其状摹情态之功，便比宋玉《神女赋》显得更

---

① 《柳赋》约作于建安十九年，题旨比较复杂。其见于文词的意义，是睹柳思人，感伤当亲手所植的柳树成长起来时，与他共同相处的僚属多已物故。后来晋代桓温所谓“树犹如此，人何以堪”，意旨与之相仿。其深层的寓意，据蒋天枢先生《〈三国志·魏志·陈思王传〉校记》（载《论学杂著》，中州古籍出版社1985年版）考证，可能和当时曹丕深以曹植为曹操所宠信为忧，因采纳亲信进言而“深自砥砺”有关，故赋中有“丰弘荫而博覆兮，躬恺悌而弗倦。秉至德而不伐兮，岂简卑而择贱”诸语。

为高超：

> 玄烛方微，乃令从官引内世女。须臾而至，厥状甚美。素颜玄发，皓齿丹唇。详而问之，云"善歌舞"。于是振袂徐进，扬蛾微眺，芳声清激，逸足横集。众倡腾游，群宾失席。然后修容饰妆，改曲变席。激清角，扬《白雪》，接孤声，赴危节。于是商风振条，秦鹰度吟，飞雾成霜，斯可谓声协钟石，气应风律，网罗《韶》、《濩》，囊括郑卫者也。

其间声形并茂之态，歌舞流转之势，都通过四言三言交替的句式，得到了较细致的展露。而中间又巧妙地插入"众倡腾游，群宾失席"两句，用短暂的描写对象的切换，烘托倩女歌舞的现场效果，既使大段刻画文字富于张弛相间的节奏，也增强了全文对于读者的阅读兴味。此外像《与梁朝歌令吴质书》中的如下一段：

> 白日既匿，继以朗月，同乘并载，以游后园。舆轮徐动，参从无声，清风夜起，悲笳微吟。乐往哀来，怆然伤怀！

用整齐的四言句式，清丽的写景文字，表现人生莫名的悲哀在这惬意的夜游中悄然涌起的复杂心态，又具有一种力透纸背的强烈的感染力。至于这种感染力之所以能产生，除曹丕本人的才情因素外，从历史的角度看，西汉以来文坛出现像司马迁、李陵、杨恽所写那种情怀激越的书信体散文，影响到士人在书信写作上的力求显示才思，可能也是一个原因。

除了文学作品的创作以外，曹丕在文学批评方面也颇有建树。他的《典论·论文》是现存最早一篇文学理论与批评专论。篇中所提出的"文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。……至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟"的观点，被后代研究者称为"文气说"。如本编《概说》所指出，这既是较早触及作家气质与文学品格关系的论断，同时也涉及到作品的结构。而篇中特意标举的"诗赋欲丽"的主张，则可以说既是曹丕本人诗赋实践的理论反映，同时也代表了建安文人的共同的文学观念。

曹　植

曹植（192—232），字子建，曹丕同母弟。他是建安至魏初最有成就的诗人，也善辞赋。建安十六年受封平原侯，继而改为临淄侯，以干练机敏，并富文才而颇受曹操器重。曹操数度东征，曾委以留守重任，并有可能被立为继承人。但由于他的恣情任性，有些事情使曹操失望甚至震怒，终于不立他而立了曹丕。其间最使曹操恼怒的是：有一次他喝醉了酒，竟然乘车行于驰道中，开司马门而出，至于金门，那是严重犯禁的。曹操自己说："自从子建私开司马门

来，吾都不复信诸侯也。”(《三国志·陈思王传》注)但这还没有使曹操对他完全绝望。建安二十四年，关羽包围了曹仁，曹操任命他为南中郎将、行征虏将军，要派他领兵去救。行前召见他，准备对他有所训诫；但他喝醉了，无法去见曹操，曹操也就取消了这一任命。建安二十五年曹操去世后，他被贬为安乡侯，又改封鄄城王、雍丘王，离开京城，行居均受牵制。直到黄初末太和初，魏明帝登基后，才稍获自由。曾上疏求自试，而终未有结果。太和六年(232)改封陈王，不久即去世，谥曰“思”，世称陈思王。有《曹子建集》。

一、恣情任性的人生态度与诗歌创作

曹植的恣情任性既表现在上述的两件事情上，也渗透在日常生活的其他方面。《三国志·王粲传》注引魏鱼豢《魏略》，写他初次接见邯郸淳的情形是：

> 时天暑热，植因呼常从取水，自澡讫，傅粉。遂科头拍袒，胡舞五椎锻，跳丸击剑，诵俳优小说数千言，讫，谓淳曰：“邯郸生何如邪?”于是乃更着衣帻，整仪容，与淳评说混元造化之端，品物区别之意；然后论羲皇以来贤圣名臣烈士优劣之差；次颂古今文章赋诔及当官政事宜所先后；又论用武行兵倚伏之势。乃命厨宰，酒炙交至。坐席默然，无与伉者。

从这里看到的曹植是那样轻肆放纵、性情外露；儒家文化所要求的经由自我约束而达到的端谨庄重、贵公子身份所必需的矜持雍容，在这里连影子都找不到。所有的是一片天真、对朋友的热忱、广阔的生活兴趣(从爱好艺术到讲究饮食)、渊博的知识、高度的才能，以及隐伏在这些背后的刻苦的学习和丰富的内心世界。可以说，这正是个人意识初步觉醒时期所产生的有异于先前的人。与祢衡的为了维护自我尊严而不恤屡次以自己的生命来反抗，在本质上是相通的。

曹植的恣情任性的人生态度及其上述素质和下文将要阐明的他对文学的美的追求，成为他有可能在诗歌中开辟出一种新的境界的前提。这种新境界包括新的人生理想、关怀、欢乐、痛苦的歌咏和由此形成的新的美。当然，由于他所处的历史条件及其独特的境遇，他的诗歌存在着一些复杂的情况，包括正、反两个方面。

他在诗歌中所开辟的新境界主要有下列四项：对新的人生理想的讴歌；对属于享乐性质的、同时洋溢着高昂的生命力的生活场景的赞美；对人生痛苦的新的感受和表现；对女性的生活及其悲惨遭遇的深刻关心。

首先，曹植的诗歌展示和歌颂了新的人生理想——这植基于一种已对传统的人生理念有所超越的价值观，从而在诗中显示出鼓舞人的强大力量。

最集中地体现此种人生理想的是《白马篇》：

> 白马饰金羁，连翩西北驰。借问谁家子，幽并游侠儿。少小去乡邑，扬声沙漠垂。宿昔秉良弓，楛矢何参差。控弦破左的，右发摧月支。仰手接飞猱，俯身散马蹄。狡捷过猴猿，勇剽若豹螭。边城多警急，胡虏数迁移。羽檄从北来，厉马登高堤。长驱蹈匈奴，左顾陵鲜卑。弃身锋刃端，性命安可怀？父母且不顾，何言子与妻！名编壮士籍，不得中顾私。捐躯赴国难，视死忽如归。

此诗常被阐释为抒发其对个人建功立业的渴望，这是忽略了诗中关键性的"幽并游侠儿"一句而造成的误解。《史记·游侠列传·序》说："今游侠，其行虽不轨于正义，然其言必信，其行必果，已诺必诚，不爱其躯，赴士之阸困，既已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德，盖亦有足多者焉。"对游侠虽指出其"不轨于正义"，但同时却又对其颇有好感。而班固《汉书·游侠传·序》则不但对贵族中的游侠加以否定，对布衣中的游侠郭解等人更大肆挞伐："况于郭解之伦，以匹夫之细，窃杀生之权，其罪已不容于诛矣。观其温良泛爱，振穷周急，谦退不伐，亦皆有绝异之姿，惜乎不入于道德，苟放纵于末流。杀身亡宗，非不幸也。"这也就意味着，随着专制、独裁的封建体制的加强，以个人从事反抗的游侠已经成为必须压制、打击的另类。而曹植此诗恰恰是反映了他的时代要求的对这样的另类的重新评价和热烈歌颂。而且，据诗中所述，他在为救援受"胡虏"侵犯的"边城"以前，已经进行过无比英勇的生死搏斗，核以他的身份，这显然是为了行侠——也即班固所谓"不容于诛"的罪恶。至于其后来之与"胡虏"作殊死之战，也是为了维护"壮士"的品格，所谓"名编壮士籍，不得中顾私"。而在曹植以前的"壮士"中，最能显示出这种特色的，就是荆轲。他在从燕国出发去行刺秦王时，明明知道此去"往而不反"，但慷慨地唱着"风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还"的歌，送行之士"皆瞋目，发尽上指冠"，荆轲则"就车而去，终已不顾"(《史记·刺客列传》)。这就是不顾其私的壮士典型。再看诗里的"游侠儿"，他的与"胡虏"作战，只是因为"边城多警急"，他所一再激励自己的，则是不惜牺牲生命，以求不辜负其列名于"壮士籍"的荣誉，这正是"壮士一去兮不复还"的精神；他又何尝有建功立业的追求？当然，诗的结句是"捐躯赴国难，视死忽如归"，但联系上文，他之愿意如此，正是由于作为"壮士"岂可"中顾私"而苟且偷生。

所以，《白马篇》所歌颂的，乃是具有崇高精神境界和强大生命力的、追求自我的理想而不为世俗成见和戒条所束缚的人格。这样的人格为曹植以前的中国诗歌所未见，而在他的《鰕䱇篇》里更可进一步看出其心目中的"壮士"的

另类特色：

> 鰕䱇游潢潦，不知江海流；燕雀戏藩柴，安识鸿鹄遊。世士比诚明，大德固无俦。驾言登五岳，然后小陵丘。俯观上路人，势利惟是谋。雠高念皇家，远怀柔九州。抚剑而雷音，猛气纵横浮。汎泊徒嗷嗷，谁知壮士忧！

此诗所歌颂的仍然是“壮士”，只是强调了他的孤独和无人能够理解。诗中最关键性的是“雠高念皇家，远怀柔九州”二句。从上下文的逻辑联系看，它们是对“势利惟是谋”的具体内涵的说明；正因为对这样的行为也鄙夷不屑，才会造成“谁知壮士忧”的后果。但在当时的历史条件下的曹植是否会有那样的认识呢？这是只要读一下他的《远游篇》就会明白的：

> 远游临四海，俯仰观洪波。大鱼若曲陵，承浪相经过。灵鼇戴方丈，神岳俨嵯峨。仙人翔其隅，玉女戏其阿。琼蕊可疗饥，仰首吸朝霞。昆仑本吾宅，中州非我家。将归谒东父，一举超流沙。鼓翼舞时风，长啸激清歌。金石固易敝，日月同光华。齐年与天地，万乘安足多！

在诗人眼里，既然连皇帝都不过如此——“万乘安足多”，那些“雠高念皇家，远怀柔九州”之辈又有什么价值？视为“鰕䱇游潢潦，不知江海流。燕雀戏藩柴，安识鸿鹄遊”，正是当然的事。

还应指出的是：《远游篇》的最后几句实本于《楚辞》的《九章·涉江》：“登昆仑兮食玉英，与天地兮同寿，与日月兮同光。”不但“日月同光华。齐年与天地”即本于其后二句，就是“昆仑本吾宅”以下所述，也是“登昆仑”的过程。而《涉江》里的那几句，显然并不意味着屈原已经或希望成为长生不死的神人，而只是以比兴之法喻其高远的人生境界，故王逸注“与天地”二句说：“言己年与天地相敌，名与日月同曜也。”①运用此一典故的曹植的《远游篇》，当然也是这样；只是与《涉江》相比，《远游篇》的想像更为丰富。其所设想的过程更为细致而引人入胜，并在最后发出了“万乘安足多”的勇敢的呼号，这就是文学的发展。

总之，曹植诗中所歌颂的，是无视世俗的规范、睥睨帝王、渴望心灵活动的广大空间、具有强大的生命力、无限英勇、不惜一己的死亡以实现自我价值的“壮士”。这正是在个人意识初步觉醒的历史时期里所可能憧憬的人格。

其次，曹植诗歌高度赞美了属于享乐性质的、热烈奔放、洋溢着高昂的生

---

① 王逸注“登昆仑”句说：“犹言坐明堂，受爵位。”那却不确。此句系喻其高洁，承《涉江》上文“世溷浊而莫余知兮，吾方高驰而不顾”而来。“昆仑”即其“高驰”之所至；“食玉英”犹《离骚》“夕餐秋菊之落英”，言其服食之洁，以与“溷浊”相对。

命力的生活场景；这其实是其理想人格的另一侧面。

这样的生活场景集中体现在其《名都篇》里：

> 名都多妖女，京洛出少年。宝剑直千金，被服丽且鲜。斗鸡东郊道，走马长楸间。驰骋未能半，双兔过我前。揽弓捷鸣镝，长驱上南山。左挽因右发，一纵两禽连。馀巧未及展，仰手接飞鸢。观者咸称善，众工归我妍。我归宴平乐，美酒斗十千。脍鲤臇胎鰕，炮鳖炙熊蹯。鸣俦啸匹侣，列坐竟长筵。连翩击鞠壤，巧捷惟万端。白日西南驰，光景不可攀。云散还城邑，清晨复来还。

这种诗篇所带给读者的强烈感受，是人生的美好、行动的渴望、对生命力发舒的神往，从而与凡庸、卑琐相对立。所以，不但唐代的李白对此十分歆羡，说是"陈王昔时宴平乐，斗酒十千恣欢谑。主人何为言少钱，会当沽取与君酌"（《将进酒》）。宋代的陆游更从类似的热烈的生活场景中受到了很大的启发，悟到了文学创作的神髓：

> 我昔学诗未有得，残余未免从人乞。力孱气馁心自知，妄取虚名有惭色。四十从戎驻南郑，酣宴军中夜连日。打毬筑场一千步，阅马列厩三万匹。华灯纵博声满楼，宝钗艳舞光照席。琵琶弦急冰雹乱，羯鼓手匀风雨疾。诗家三昧忽见前，屈贾在眼元历历。天机云锦用在我，剪裁妙处非刀尺。（《九月一日夜读诗稿有感，走笔作歌》）

陆游此诗所写的生活场景，比曹植《名都篇》的更宏伟、更热烈，但并不是军中的血与火的战斗，而是"夜连日"的享乐。至于这里的"屈贾"，显然只是伟大诗人的代名词，而非屈原、贾谊本人；因为贾谊原与"诗家三昧"不相干。所以，从陆游的诗中我们可以体会到：能把这类享乐生活写得如此地气势磅礴、撼人心魄，就是可与"屈贾"并驾齐驱的伟大作品。马克思曾经指出："关于人性本善……关于享乐的合理性等等的唯物主义学说，同共产主义和社会主义之间有着必然的联系。"①可见享乐本来就是体现人类本性的一个重要方面，曹植、李白、陆游的这些诗篇之值得肯定，其故也即在此。

然而，在曹植以前从来没有把享乐写得如此之美的诗歌。就是曹植此诗，也颇有人视为对享乐者的讽刺；尽管讽刺说在诗中举不出任何证据。况且此诗的内容与《魏略》所载曹植自己的表现颇有可以相通之处。因此，此种创造了新的美的诗篇的出现实是突破了即使在后代也颇有影响的某些传统观念的结果。

---

① 《神圣家族》中译本第166页，人民出版社1958年版。

关于曹植所歌颂的此类生活与以儒家为代表的传统观念之间的对立，他自己是清楚的。《赠丁翼》诗在叙述了与朋友们饮宴时"嘉宾填城阙，丰膳出中厨"，"秦筝发西气，齐瑟扬东讴。肴来不虚归，觞至反无余"的盛况后，即结以"蹈荡固大节，时俗多所拘。君子通大道，无愿为世儒"。在《箜篌引》中他又进一步写道：

置酒高殿上，亲友从我游。中厨办丰膳，烹羊宰肥牛。秦筝何慷慨，齐瑟和且柔。阳阿奏奇舞，京洛出名讴。乐饮过三爵，缓带倾庶羞。主称千金寿，宾奉万年酬。久要不可忘，薄终义所尤。谦谦君子德，磬折欲何求？惊风飘白日，光景驰西流。盛时不可再，百年忽我遒。生在华屋处，零落归山丘。先民谁不死？知命复何忧！

诗的前半写在豪华、欢乐的宴席上主宾结成生死之交，相约万年不逾；至其酒筵之盛则与《名都篇》所述大致相近。诗的后半更对这种热烈豪华的生活进一步加以肯定。先以"谦谦"二句对与此相反的生活原则提出质问，其前一句出于《周易·谦》的"初六"象辞："谦谦君子，卑以自牧也。"后一句的"磬折"为表示自己的谦卑和尊重对方的动作，也即"卑以自牧"的象征；《尚书大传》载周成王时诸侯前来朝参，"进受命于周公而退见文武之尸者""皆莫不磬折"（《玉海》卷九十七引），《礼记·曲礼》也有"立则磬折垂佩"的规定。把这两句译成白话，就是："把谦谦作为君子的道德准则，（这些人）从磬折中又贪图得到什么呢？"①诗人对此显然存在着反感。因为"谦谦"之德既然要人以"卑"自处，自应处处克制自己，怎能纵恣自适、过此诗上半和《名都篇》所述那样张扬而洋溢着欢乐的生活呢？要当"游侠儿"当然更不行。在赞扬了那样的生活以后，回过笔来对此加以反拨，也正是顺理成章的事。接着，诗人又以"惊风"六句惋惜于上述美好生活的不能久长和生命的短暂，最终却以"先民"二句作结，意为你只要理解没有人是能不死的——"知命"，那么，你又何必为此而忧愁呢？还是尽情地享受有限的生命的欢乐吧！这与《名都篇》的结句"白日西南驰，光景不可攀。云散还城邑，清晨复来还"的表现形式虽不一致，精神上却是相通的。

《周易》既是儒家的经典，也是道家的规范。由此可见，曹植所憧憬的人格和生活既与儒家的礼法相背驰，也与道家的清静无为相违异。而其"谦谦君子德，磬折欲何求"的诗句，则可视为阮籍《大人先生传》中批判"立则磬折"的儒生及其思想的先声。

第三，曹植的诗歌中出现了对于人生的痛苦的新的感受和表现，从而显示

① "欲"释为"贪"，见《孟子》赵岐注，《吕氏春秋》高诱注等；又，《说文》："欲，贪欲也。""求"释为"得"，见《淮南子·说山》"刍狗待之而求福"句高诱注。

了较之以前的诗歌中所已见的远为丰富、复杂、敏锐的心灵活动的内容与样相。

在这里首先值得注意的是其所展示的个人的孤独和寂寞。这跟屈原的寂寞、孤独是很不一样的。屈原的是因其维护群体利益的原则及行为遭到了来自另一方面的打击而在其他的人群中也没有获得理解和同情，所以伴随着悲愤，并有明确的憎恶对象——“党人”；曹植的则当源于其从个人出发的追求——以其对“游侠”、“壮士”的憧憬和对“世儒”的反拨为核心——遭到环境的普遍冷淡和抵制，因而没有明显而集中的憎恶对象，其所感到的是周遭的冷漠、疏离和自己的孤寂、无奈。《赠王粲诗》是其最突出的代表：

> 端坐苦愁思，揽衣起西游。树木发春华，清池激长流。中有孤鸳鸯，哀鸣求匹俦。我愿执此鸟，惜哉无轻舟。欲归忘故道，顾望但怀愁。悲风鸣我侧，羲和逝不留。重阴润万物，何惧泽不周？谁令君多念，遂使怀百忧。

在此诗中所呈现的是一个完全孤独的身影。第一句倘不意味着他只是一个人坐着，至少意味着他在周围并无可以交谈的人，是以长久地枯坐愁思并深为所苦。他想通过游览来排解愁苦，但撼动他的却是在美丽的景色中愈益显得悲痛的、哀鸣求偶的“孤鸳鸯”；他想与之亲厚（“执此鸟”的“执”即“执友”之“执”，为亲厚之意），但被环境所阻绝。而且，这时候他已迷了路，连回到原处都不可能了；天气也突然变化，悲风在他身边呼啸。他只能一个人在这样孤寂的处境中任时间逐渐流逝，自己的生命也不断枯萎。尽管在诗的最后出现了“重阴润万物，何惧泽不周”的劝慰之词，但与此种绝望的孤独、寂寞相比较，又显得何等苍白无力——即使有重阴在润泽万物，但能够消解如是沉重的、从骨子里生发出来的孤寂吗？

值得注意的是：曹植写此诗时深受曹操喜爱、信用，有可能成为他的继承人①。所以，这种寂寞、孤独不是缘于政治上的失意，而是个人意识初步觉醒

---

① 建安十九年七月曹操征讨孙权时，对曹植还寄予厚望，命他留守，见《三国志·魏书·陈思王传》；而曹植《赠王粲诗》至迟作于此年春天。因曹操于建安二十年三月出兵征讨张鲁，同月抵达陈仓（今陕西宝鸡市东），并在那里停了些时候（见《三国志·魏书·武帝纪》）；其出发当不迟于三月上旬。曹植与王粲、丁仪都参加了这次军事行动，见《文选》卷二十四曹植《又赠丁仪王粲诗》（《文选》李善注因此诗标题与其所见《曹植集》略异，谓其有误。按，《文选》所收曹植诗，当也出于《曹植集》，且必远早于李善所见之本；故不当据李善所见《曹植集》疑《文选》为误）。据标题中“又赠”之语，知该诗必作于《赠王粲诗》及《赠丁仪诗》（亦见《文选》同卷）之后。《赠王粲诗》不但明言“春华”，且又有“清池激长流”语，知春水已极盛，必已在春末；而诗中所写生活又与军旅之紧张艰辛者不侔，故不可能作于建安二十年春而必在其前。

所导致的对个人与环境的矛盾的敏锐感应的产物。诗中的"孤鸳鸯"当然隐喻王粲，诗人与他都是当时的孤独者；但彼此却连相煦以湿、相濡以沫的可能都没有，只能各自忍受着自己的孤独。这就是人生的悲哀！

其次，曹植在诗歌中抒发了弱者被凌逼的悲痛，同时也强调了与此相伴随的深沉的孤独。

此类诗歌篇幅最大的是《赠白马王彪诗》，共七章，前有小序，述其作诗缘起：

黄初四年五月，白马王、任城王与余俱朝京师，会节气。日不阳，任城王薨。至七月，与白马王还国。后有司以二王归藩，道路宜异宿至。意毒恨之。盖以大别在数日，是用自剖，与王辞焉。愤而成篇。

白马王为曹彪，任城王为曹彰，都是曹操的儿子。曹彰英勇善战，曹操病重时，急召曹彰，彰至而曹操已死，曹彰欲拥立曹植继位，为曹植所拒绝。此次曹植与曹彰等至京，曹丕因对曹彰不满，故彰"来朝不即得见，彰忿怒，暴薨"(《三国志》本传注引《魏略》)。曹植所说"日不阳"至少意味着他是把曹彰的死看作天日也为之惨伤的事件的。及至朝见之后，他想与曹彪同行一程再分别，却也不被容许，只能匆促分手。他的心中既充满了对"有司"的愤恨，也深感痛苦，因为他知道自己已经到了日薄西山之际，这次与曹彪的分手可能就是永诀——"大别"。此诗所写也就是这样的感情。现引其集中表现痛苦、悲哀的后四章如下：

踟蹰亦何留，相思无终极。秋风发微凉，寒蝉鸣我侧。原野何萧条，白日忽西匿。归鸟赴乔林，翩翩厉羽翼。孤兽走索群，衔草不遑食。感物伤我怀，抚心长太息。

太息将何为，天命与我违。奈何念同生，一往形不归。孤魂翔故域，灵柩寄京师。存者忽复过，亡没身自衰。人生处一世，去若朝露晞。年在桑榆间，影响不能追。自顾非金石，咄唶令心悲。

心悲动我神，弃置莫复陈。丈夫志四海，万里犹比邻。恩爱苟不亏，在远分日亲。何必同衾帱，然后展慇勤。忧思成疾疢，无乃儿女仁。仓卒骨肉情，能不怀苦辛。

苦辛何虑思，天命信可疑。虚无求列仙，松子久吾欺。变故在斯须，百年谁能持。离别永无会，执手将何时。王其爱玉体，俱享黄发期。收泪即长路，援笔从此辞。

第四章写薄暮中所见的景色，其实是以比兴的手法隐喻自己当时的处境。"秋风"四句意味着自己的生命已经到了类似秋天傍晚的阶段，只剩下了萧条和灰

暗。"归鸟"四句喻自己的愿望及其无法实现：前两句象征自己像归鸟那样急迫地想回归故林，但自己的故林又在何处？后二句则谓自己像孤兽那样地想寻求伴侣，但又哪里能与伴侣共处？再以"感物"二句把"物"与"我"明确地联系起来。第五章主要写曹彰的悲哀、孤独的死亡，由此导出人寿的短促和自己的"年在桑榆"，从悼人而自伤，进一步显示出人生的可悲。第六章写其与曹彪分别时的痛苦。虽反复譬解，想使别人和自己相信离别的不值得悲哀，但却更加重和加深了痛苦的程度。第七章是对"天命"——其实是对生命的价值——的怀疑：既然生活如此"苦辛"，"变故"又随时可以降临，夺走那未来短暂的生命，那么，人降生下来的意义又何在呢？此章虽以"王其爱玉体，俱享黄发期"作结，但对照其前所写的一切，这显然只是无可奈何的徒然的安慰。

像这样的对人生绝望的痛苦，是其以前的诗歌从所未见的。例如屈原，虽然痛苦得宁可自杀，但他有对自己及其生活信念——包括"孰非义而可用兮，孰非善而可服"(《离骚》)之类的政治理想——的坚强自信，因而不致流于绝望，并能自豪地宣称："亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔。"(《离骚》)至于曹植的绝望，则是在个人无法掌握自己命运的社会制度下的个人意识初步觉醒者的悲剧。此类悲剧的产生意味着个人不能掌握自己命运的社会制度最终必将被马克思所渴望的"以每个人的全面而自由的发展为基本原则的社会形式"(《资本论》)所取代。

再次，在曹植此类诗歌中可以看到其对个人无法决定自己的生活航程、一切都只能任人摆布的悲痛。其实，在这之前个人也都是这样的；但只有在个人意识初步觉醒之后，才能感到它的深刻的可悲。

最集中地体现曹植的此种悲痛的，是《吁嗟篇》：

> 吁嗟此转蓬，居世何独然。长去本根逝，宿夜无休闲。东西经七陌，南北越九阡。卒遇回风起，吹我入云间。自谓终天路，忽然下沉渊。惊飚接我出，故归彼中田。当南而更北，谓东而反西。宕宕当何依，忽亡而复存。飘飖周八泽，连翩历五山。流转无恒处，谁知吾苦艰。愿为中林草，秋随野火燔。糜灭岂不痛，愿与根荄连。

此诗以丰富的想像、巧妙的隐喻，不但抒写了其身不由己，忽而居于高位、忽而沉沦泥途的苦艰，而且指明了纵或能"终天路"，对他也是难以忍受的痛苦，因为这同样是"长去本根逝，宿夜无休闲"的结果；而他的愿望却是"与根荄连"，即使因此而被"野火""糜灭"，也远胜于如此悲惨地活着。换言之，无论富贵还是穷困，违背自己愿望的生活都是比糜灭成灰更惨酷的遭遇！这样，此诗一面将个人的愿望提到了无上的高度，一面也就痛心地暗示了人生的悲哀：人经

常不得不在远不如灭亡的困境中挣扎，而且这不是其自己的过错。

总之，在对人生的痛苦的咏叹上，曹植诗的内涵的丰富与深刻都远胜于其前人的诗篇。这与其对新的人生理想的讴歌、对属于享乐性质而又洋溢着昂扬的生命力的生活场景的赞美一起，都体现了对于个人的价值和生命的意义的重新思考。如果放到建安的总的时代背景中去考察，那么，曹植的这些诗与其前辈祢衡的《鹦鹉赋》及同辈刘桢的诗歌，都是那个时代的个人意识的初步觉醒在文学中的体现。

第四，同样是作为个人意识的初步觉醒在建安文学中的体现，在曹植的诗歌中表现出对女性的生活及其悲惨遭遇的多方面的深刻关怀、理解和同情（参见本编《概说》中关于个人意识与文学关系的论述），不但在其以前的作者中所未见，在其同时代的诗人中也最为突出。

以逯钦立氏《先秦汉魏晋南北朝诗》所收的曹植诗为依据，在其全部共55首的五言诗（不含残句）中，专写女性的为10首，占全数的五分之一弱，这是相当高的比率。这些诗大都感情真挚，涉及女性生活的许多方面，从其对爱情的渴望到婚后的痛苦。今以《美女篇》和《浮萍篇》为例。

《美女篇》的前半，写这位女性的美丽，显然受到《陌上桑》的影响，后半则为曹植的独创：

> ……借问女安居，乃在城南端。青楼临大路，高门结重关。容华晖朝日，谁不希令颜。媒氏何所营，玉帛不时安。佳人慕高义，求贤良独难。众人徒嗷嗷，安知彼所欢。盛年处房室，中夜起长叹。

这里所写的是：这位美丽的女性尽管为"众人"所艳羡，但她却没有看得上眼的人。但她并不是不渴望爱情，甚至还为辜负青春（"盛年"）而深感悲哀，以致"中夜起长叹"。像这样地细腻描绘女性的渴望爱情的心理及其在现实生活中缺乏爱情的矛盾，是以前的文学作品中从所未见的。如果与《陌上桑》相比较，那么，《陌上桑》所写的是一位美丽而忠于丈夫的女性，正反映了男性对于女性的要求；此诗所写，则是女性自己的要求，而且她显然自居于许多男性之上，这却不能不说是出于诗人对女性的理解和尊重了。

再看《浮萍篇》：

> 浮萍寄清水，随风东西流。结发辞严亲，来为君子仇。恪勤在朝夕，无端获罪尤。在昔蒙恩惠，和乐如瑟琴。何意今摧颓，旷若商与参。茱萸自有芳，不若桂与兰。新人虽可爱，无若故所欢。行云有返期，君恩倘中还。慊慊仰天叹，愁心将何愬。日月不常处，人生忽若遇。悲风来入怀，泪下如垂露。发箧造裳衣，裁缝纨与素。

此种题材在《诗经》中早就出现，其代表作就是《邶风·谷风》和《卫风·氓》。曹植这首诗的长处是在对被冷遇的女性的痛苦的细腻描写，由此突出了女性的地位的屈辱：她知道自己是无辜的，但她不但不敢对丈夫有所怨恨，甚至还承认"新人"的"可爱"，她只是希望丈夫能想到自己也还有优点，有一天也许能回心转意；但她也知道这只是自己欺骗自己而已。她的忧愁无可告诉，只能独自叹息；又想到自己的生命即将逝去，禁不住"泪下如垂露"；在这样的悲惨处境下，她的唯一的排解就是裁制衣服。这是何等悲惨的遭遇和非人的生活！因而其感动读者的力量就远在《谷风》和《氓》之上了。

就以上四端来看，曹植的诗比起以前的诗歌来确是开辟了一个新的境界。这固然是曹植的成就，从中也可看出建安在中国文学史上确是一个新时代的开始。

二、曹植诗的艺术特色

钟嵘《诗品》曾以"骨气奇高，词彩华茂"来概括曹植诗的特色。这是说得很好的。就其诗歌本身来说，这二者是互相渗透与融合的，难以分剖；就其成因来看，则前者偏重于恣情任性的为人和对"游侠"、"壮士"的憧憬，后者偏重于对美的有意识的追求，其《七启·序》说："昔枚乘作《七发》、傅毅作《七激》、张衡作《七辩》、崔骃作《七依》，辞各美丽，余有慕之焉。遂作《七启》，并命王粲作焉。"可见其对"美丽"之"辞"的景慕。所以，曹丕的提出"诗赋欲丽"并不是他的独见，而是时代的风气；曹植诗的"词彩华茂"则是此种时代风气的最鲜明、集中的体现。

曹植诗的艺术特色大致有如下三项，而"词彩华茂"则贯穿于这三项之中。

首先，是细腻的描写与强烈的感情的和谐的结合。

从文学表现方式的角度看，描写的逐渐细腻与感情表达的愈来愈强烈，是魏晋南北朝诗歌发展史中两个十分值得重视的趋向。这两个趋向是从建安文学发端的，在这方面呈现得最为鲜明而突出、而且把二者结合起来的，便是曹植的诗。前引诸篇大抵都具有这样的特色。如《名都篇》写欢宴的情景十分细致，诗中洋溢着的欢乐、兴奋之情也很强烈，二者水乳交融；《赠白马王彪》第四章写秋暮凄凉的景色具体而鲜明，其惨伤之情也溢于言表——诗中一连串萧瑟的、令人压抑的景象皆借喻诗人内心的苦闷与孤独，尤其是取用了寒蝉、归鸟、孤兽三个叠加的异物之象，渲染其各自在秋风旷野中或哀鸣、或疾飞、或彷徨无依的声形之态，更将人由环境所引发的压迫感与无所归依的感受真切地传达了出来。他的这种在对事象的描写中蕴含感情，而在感情的抒写中又蕴含事象——《赠白马王彪》第四章的结句"感物伤我怀，抚心长太息"就是其突

出的代表——的艺术手段，使其无论在写景或抒情上都远比两汉诗歌更具感染力。

其次，是重视意象的营构。

《诗经》、《楚辞》中本已有好些诗句显示了意象之美，但很难说是有意识的营构。两汉诗歌同样如此。而曹植之诗则富于意象，倘非有意识的营构这是很难达到的。

也正因此，曹植诗的意象构造已颇为精致。如《野田黄雀行》以"高树多悲风，海水扬其波"两句开头，这一高旷激越的意象，暗示了作者激荡不平的心境与险象环生的处境，给全诗笼罩上一片特定的情感气氛。而且，这显然不同于从《诗经》到汉乐府、古诗的比兴句只是由眼前景物产生某种联想，它是诗人精心构造的产物。又如《七哀》诗：

> 明月照高楼，流光正徘徊。上有愁思妇，悲叹有馀哀。借问叹者谁？言是宕子妻。君行逾十年，孤妾常独栖。君若清路尘，妾若浊水泥。浮沉各异势，会合何时谐？愿为西南风，长逝入君怀。君怀良不开，贱妾当何依？

开头两句，也是用了与一般朴素的比兴句不同的精致意象。流光徘徊，不仅意象本身很美，而且给人以迷惘的荡漾不定的心理感受。很多微妙的、不易确切叙说的情绪，通过这一类意象得到了可以直接渗透到读者内心的传达。

再次，是重视结构。

曹植诗大抵结构严密，长诗尤为明显。如其《赠白马王彪》，全诗共七章。第一章叙其从京城朝见后离京东返的情景，第二章叙途中的艰苦，第三章叙其得知必须与白马王分路而行时的悲愤，第四章叙二人即将分手时的自然景色的萧瑟，进一步表现其"感物伤怀"之思；第五章由与白马王的分别而追忆此次在京中死去的另一个兄弟，进一步突出其孤独感，同时引出人生短促、自己当也已不久于世的悲慨；第六章进而点明此次分别可能即是永别，能尽骨肉之情的，恐怕只是这片刻之间了，因而忧思难任——"仓卒骨肉情，能不怀苦辛"；第七章则是全诗的总结，既以宣告人生的绝望，又以表明此后已无再见的可能，但仍勉强提出相互珍重的希望，其实是更增悲凄。在各章之间联系如此紧密，且又层次井然，逐步深入；在每章内部则叙述婉转而条理分明；充分显示了其结构的严密。

曹植对诗篇结构的重视，还表现在对发端的精心结撰上，使之能笼罩全篇，所以清沈德潜说他"极工于起调"（《说诗晬语》）。这同时也是一种结构上的讲究。仍以前面引用过的《七哀》诗为例，开头两句所给予人的迷惘的播漾

不定的心理感受，与三、四两句所述的“悲叹有馀哀”极为密合，而这又必然引起读者对其悲哀的原因的强烈关心，从而顺理成章地引入思妇的自述，再用比喻写出她被遗弃的悲哀，继而转换比喻，以思妇愿“入君怀”而“君怀”“不开”，写出她的愁怨永无解脱。整首诗的诗意富于起伏变化，尽管中间的问答使进展较为迟缓，但就总体而言，衔接得颇为细密。所以，他的“工于起调”也正是使全篇的结构趋于精细的一种措施。

最后需要强调的是：曹植的这些艺术手段都是与其“词彩华茂”的特点结合在一起的。他的诗总体都有华美精致的特点，比前此的建安七子更讲究文辞的工整精练。其中最引人注目的是已经注意到讲究炼字。如“凝霜依玉除，清风飘飞阁”(《赠丁仪》)，“白日曜青春，时雨静飞尘”(《侍太子坐》)，其中的动词都显然经过精心锤炼，因而有一种凸现诗境的效果。尤其第一例中“依”和“飘”相对，前者是静态，后者是动态；第二例中“曜”和“静”相对，前者为焕发之状，后者为消歇之状，把原本是分散的、各自不相关联的景物改造为抑扬变化中互相对应、互相映照的完整图景，表现了诗歌语言的构造力量，同时也使有限的词语所包蕴的美感更为丰富。

以上诸项特点，虽说有的并非为曹植所独有，但都是以他最为突出和最具代表性。加上前面说及的，曹植较其他诗人更喜爱并擅长描绘自然景物，更善于抒情，这就使得古代诗歌的面貌经他之手发生了明显的改变，他在建安乃至整个魏晋南北朝诗歌发展的过程中，因此也就占据了特别重要的地位。

三、曹植诗歌的复杂性

曹植的诗歌虽然代表了建安诗歌的最高成就，但却存在着一种复杂性，这是在研究曹植诗时必须注意的。

在曹操去世，尤其是曹丕当上皇帝以后，曹植的处境就变得很恶劣。曹丕一当上魏王，就把曹植的好友、当时被认为是他的“羽翼”的丁仪、丁廙处死，并把他们的男性亲属全都杀死。等到他一做皇帝，就命令曹植和其他的兄弟都到各自的封国去；曹植当时是临菑侯，也就被打发到了自己的封地，而且还有监国谒者对他进行监管。黄初二年(公元221年)，监国谒者诬奏他“醉酒悖慢，劫胁使者”，差点被处死，幸而曹植与曹丕是同母兄弟，由于太后的关系，曹丕无法杀他，但公开下诏说，他对曹植是因“骨肉之亲，舍而不诛”(《三国志》本传及注)；这其实是一个严重的警告：你如不改变态度，那么，只要太后一旦不在，我就非杀你不可。同年，改封鄄城侯、次年加封为王，四年徙封雍丘王，其年至京都朝见，曹植不但呈上奏疏，作了深刻的检讨，而且还献上《责躬》诗，除痛骂自己外，又对曹丕歌功颂德，与其以前判若两人：

……伊予小子，恃宠骄盈。举挂时网，动乱国经。作藩作屏，先轨是隳。傲我皇使，犯我朝仪。国有典刑，我削我绌。将寘于理，元凶是率。明明天子，时惟笃类。不忍我刑，暴之朝肆。违彼执宪，哀予小臣。改封兖邑，于河之滨。股肱弗置，有君无臣。荒淫之阙，谁弼予身。茕茕仆夫，于彼冀方。嗟予小子，乃罹斯殃。赫赫天子，恩不遗物。冠我玄冕，要我朱绂。光光大使，我荣我华。剖符授玉，王爵是加。仰齿金玺，俯执圣策。皇恩过隆，祗承怵惕。咨我小子，顽凶是婴。逝惭陵墓，存愧阙庭。匪敢傲德，实恩是恃。威灵改加，足以没齿。昊天罔极，生命不图。常俱颠沛，抱罪黄垆。愿蒙矢石，建旗东岳。庶立毫釐，微功自赎。危躯受命，知足免戾。甘赴江湘，奋戈吴越。天启其衷，得会京畿。迟奉圣颜，如渴如饥。心之云慕，怆矣其悲。天高听卑，皇肯照微。

与此相应的，是《杂诗七首》中的如下二首：

仆夫早严驾，吾将远行游。远游欲何之，吴国为我仇。将骋万里塗，东路安足由。江介多悲风，淮泗驰急流。愿欲一轻济，惜哉无方舟。闲居非吾志，甘心赴国忧。

飞观百余尺，临牖御棂轩。远望周千里，朝夕见平原。烈士多悲心，小人媮自闲。国雠亮不塞，甘心思丧元。拊剑西南望，思欲赴太山。弦急悲声发，聆我慷慨言。

其中"远游欲何之，吴国为我仇"、"拊剑西南望，思欲赴太山"等句，与《责躬》诗的"甘赴江湘，奋戈吴越"是一致的（"江湘"在其西，"吴越"在其南）；都是要讨伐孙吴。在他上《责躬》诗的黄初四年，正是曹丕一心要消灭孙吴的时候。黄初三年九月，曹丕伐吴，"帝自许昌南征，诸军兵并进，（孙）权临江拒守。十一月辛丑，行幸宛。……是岁穿灵芝池"（《三国志·魏书·文帝纪》）。至四年三月才从宛还洛阳。所以，曹植之一再说要参与伐吴，不惜为此捐躯，正是迎合曹丕的这种意图。曹植还作有《鼙舞歌五首》，其中的《灵芝篇》一开头就说"灵芝生玉池"（"池"字原误作"地"，据逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》此首校语改），当是就黄初三年"穿灵芝池"而说，其中有"陛下三万岁"这样的祝颂之句。如此阿谀奉承，令人可悯可笑。

当然，这些都是违心之论。这是只要看看前引作于黄初四年七月的《赠白马王彪》中所流露出来的深切的悲哀乃至绝望之情，就可知这些都是言不由衷的门面话，是在严酷的政治压力下不得不有的表态。但由此可知现存的曹植诗其实有两个部分——真话和假话，这是我们在分析曹植诗时必须加以区别的。

在这里还应补充的是：曹植诗的这种复杂情况，在曹操生前就已有其萌芽。其所作《赠丁仪王粲》诗，开首就说“从军度函谷，驱马过西京”，当是建安二十年跟曹操征张鲁时所作（曹操于此年征张鲁），其中又有“权家虽爱胜，全国为令名”之句，知曹操其时已接受张鲁投降，且封其为侯（参见《三国志·武帝纪》）。但该诗接着又说：

君子在末位，不能歌德声。丁生怨在朝，王子欢自营。欢怨非贞则，中和诚可经。

那却似是在进行道德说教，要丁仪、王粲以“中和”的原则来修身了。其实，此诗的重点在“君子在末位，不能歌德声”二句，批评丁、王没有为曹操的这一行为歌功颂德。“丁生”二句是说丁仪不肯用心为官，王粲也只顾忙自己的事，不把恪尽职守——为曹操歌功颂德也是他们的职守——放在心上，以致出了这样的纰漏（此等事件倘若有人挑拨，是可以说成丁、王对曹操不满而不写诗歌颂的）。“中和诚可经”则《文选》李善注已经指出其为用汉宣帝“使王褒作《中和乐职宣布诗》”事，要丁、王“中和乐职”，小心尽职。其所以如此，实因丁、王都被视为他的党羽，丁仪后来遭到曹丕的残酷报复，已见上述；王粲幸而死得早，免掉了及身之戮，但王粲的两个儿子却被牵入了魏讽谋反案件而被处死，此案正是由曹丕负责审理的，曹操事后才知道，叹息说：“孤若在，不使仲宣无后。”（见《三国志·王粲传》注引《文章志》）。而在征张鲁时，曹植已因私开司马门事使曹操很恼火；自己处境既不好，自然帮不了朋友的忙，只好请他们处处小心。所以，这首诗也是不能光从字面上看的。王粲后来写了《从军行》，对曹操的征张鲁大加歌颂，当是接受了曹植意见的结果。

四、曹植的文章与辞赋

诗歌之外，曹植在散文、辞赋方面也取得了相当特出的成就。他的《与吴季重书》是在“适对嘉宾，口授不悉”的状态下草成的一封致友人信，却能以生动的比喻、浪漫的想像、华丽的文辞、恣肆的风格，描绘出友人的豪情与作家自身疏放的性情。如前半部分中的如下一段：

若夫觞酌陵波于前，箫笳发音于后，足下鹰扬其体，凤观虎视，谓萧曹不足俦，卫霍不足侔也。左顾右盼，谓若无人，岂非君子壮志哉！

只用些许笔墨，拈来几个贴切而突出的喻象，活画出吴质（季重）的自负昂然之态。

曹植辞赋方面的代表作，是黄初三年（222）所写的《洛神赋》。赋前有序，谓其于此年过洛水而忆洛水之神宓妃的传说，因感宋玉对楚王说神女之事而

为此赋。其篇中内容,则为虚构的作者于洛水邂逅洛神的故事。这一故事之中是否有今人所无从探寻的隐喻,今已不可确知,但赋通过艳丽的文辞刻画人神相遇而不能交接的无尽愁怨,对于表现完美事物总是可望而不可即的人生体验确有很好的效果。《洛神赋》另一个显著特点,是以前所未有的细致的笔法,生动地刻画了神女的容貌、神态,如下一节:

> 其形也,翩若惊鸿,婉若游龙,荣曜秋菊,华茂春松。仿佛兮若轻云之蔽月,飘飖兮若流风之回雪。远而望之,皎若太阳升朝霞;迫而察之,灼若芙蕖出渌波。

这里连用比喻,表现神女美好、灵动而又缥缈若虚的形象。而紧接着,转为直接的描写:

> 秾纤得中,修短合度。肩若削成,腰如约素。延颈秀项,皓质呈露。芳泽无加,铅华不御。云髻峨峨,修眉联娟。丹唇外朗,皓齿内鲜。明眸善睐,靥辅承权。瑰姿艳逸,仪静体闲。柔情绰态,媚于语言。

如果分开来看,这一节实是写人间的美女。其实,向来的神女赋都包涵着对女性的兴趣,神话故事往往只是一层朦胧的遮掩罢了。因此,《洛神赋》的这一特点,可以说是反映了建安时代文人对女性美的更为浓烈的关注。这和当时男性注重自身仪态之美的风气其实是一致的。以后的文学沿着这一方向,对女性美的描写越来越多,并主要以人间的女性为对象,这也是一个自然而然的过程。

以作品本身而论,大致可以说,《洛神赋》是一种唯美性的文学。它给读者的感动,主要在于对幻想中的完美女性以及由此所代表的某种完美人生的向往。而当这种向往最终以悲剧性的结局幻灭时,作者所表现的无尽怅惘,又在另一个层面上使读者体味到了人生的一切过于美好的愿望难以实现的苦涩。下面是该赋结尾描写洛神飘然而逝后引动作者思绪的一节:

> 忽不悟其所舍,怅神宵而蔽光。于是背下陵高,足往心留。遗情想象,顾望怀愁。冀灵体之复形,御轻舟而上溯。浮长川而忘反,思绵绵而增慕。夜耿耿而不寐,沾繁霜而至曙。命仆夫而就驾,吾将归乎东路。揽騑辔以抗策,怅盘桓而不能去。

在这段文辞的构思上可以看到《诗经·秦风·蒹葭》的影子,但所表现的情致和意境与"所谓伊人,在水一方"式的浪漫则又有所不同。在它所呈现的怅惘之中,更交织着一种无法排遣的悲哀。它对于完美事物的期待更迫切,因而一

旦失去后的追寻也显得更急迫。魏晋文学中后来常见的那种对于人生的焦虑，在这里可以说是率先得到了一次侧面的展示。

《洛神赋》是曹植现存赋作中全篇完整的作品之一。曹植另有一些辞赋，虽为残篇，但对于读者更全面地了解其作品的内涵与风格也不无帮助。如《鹞雀赋》，采用拟人化的手法，叙写在雀受到鹞的攻击时，两鸟之间的对话，以及雀以翻飞之技摆脱窘境的经历，即颇新异。它可能受到西汉时的通俗赋《神乌傅(赋)》的影响。又如《出妇赋》、《叙愁赋》，以代女子抒发忧思愁绪的形式，展开描写，可以说是用曹丕诗歌中同类手法在辞赋领域内所作的新尝试。至《归思赋》中所存的如下一节，又显然与曹植本人某些诗中表现的萧瑟意象十分近似。

> 背故乡而迁徂，将遥憩乎北滨。经平常之旧居，感荒坏而莫振。城邑寂以空虚，草木秽而荆榛。嗟乔木之无阴，处原野其何为。信乐土之足慕，忽并日而载驰。

曹植于太和六年(232)在郁郁不得志中离开人世。他一生的文学创作，对于整个建安时代来说，是一个值得骄傲的存在。他的诗赋，代表了建安文学的最高成就，使建安文学在慷慨悲凉与华美壮丽两方面都得到了长足的发展。而他的去世，也标志了一个激情昂扬的文学时代的终结。

第四节 蔡琰的《悲愤诗》

在建安文学中，最突出地体现叙事诗的成就的，是蔡琰的《悲愤诗》。与其以前的叙事诗——包括《陌上桑》、《羽林郎》和王粲的《七哀》——相比较，这首诗的特点是叙事容量扩大，描绘更趋生动、细致，抒情的能力也有显著提高。

蔡琰，字文姬，是蔡邕的女儿。在家庭的熏陶下，她在文学、音乐等方面都有较深造诣。东汉末年，函谷关以东的地方武装力量联合起来，讨伐当时掌握中央政权的董卓。董卓的部队东下作战，并大肆抢掠；这些部队中有不少是由少数民族成员——即所谓"胡羌"——组成的。蔡琰被他们所掳，后辗转流落到南匈奴。在那里生了两个儿子。过了十二年，蔡邕生前的朋友曹操将她从南匈奴赎回，嫁与董祀为妻。这时已是建安年间了。在《后汉书·蔡琰传》中录载了她的两首诗，一为五言体，一为骚体，均称《悲愤诗》。其五言体一篇，研究者大抵认为确系蔡琰所作；骚体一篇则颇有疑为伪托者。此外，《乐府诗集》还收有一篇蔡琰的《胡笳十八拍》，研究者多以为出于伪托。今介绍五言体《悲

愤诗》于后。

此诗叙述其由被掳至赎回的过程。重点为两个部分：一是在汉末大动乱中家破人亡的悲惨遭遇；一是乡国之思和母子之情的尖锐矛盾；最终归结为对生命价值的怀疑。

作品一开始就描绘了董卓的部队东下时给人民带来的巨大灾难：

> 卓众来东下，金甲耀日光。平土人脆弱，来兵皆胡羌。猎野围城邑，所向悉破亡。斩截无孑遗，尸骸相撑拒。马边县男头，马后载妇女。长驱西入关，迥路险且阻。还顾邈冥冥，肝脾为烂腐。所略有万计，不得令屯聚。或有骨肉俱，欲言不敢语。失意几微间，辄言"毙降虏。要当以亭刃，我曹不活汝！"岂复惜性命，不堪其詈骂。或便加棰杖，毒痛参并下。旦则号泣行，夜则悲吟坐。欲死不能得，欲生无一可。彼苍者何辜，乃遭此厄祸！

但这还只是被掳掠的过程中所遭受到的切身痛苦。作为被掳掠的人们中极个别幸运者，蔡琰在十二年后竟然又回到了故居，不料她所看到的是一幅更为怵目惊心的悲惨画面：

> 既至家人尽，又复无中外。城郭为山林，庭宇生荆艾，白骨不知谁，从横莫覆盖。出门无人声，豺狼号且吠。茕茕对孤景，怛咤糜肝肺。登高远眺望，魂神忽飞逝。……

在王粲《七哀诗》中，我们曾经读到过"出门无所见，白骨蔽平原"；而在这里，我们看到了更为具体和凄惨的场景。而且，王粲是以旁观者的身份写一个妇人的悲剧，而此诗则是蔡琰在经历了种种惨绝人寰的遭遇以后所发出的"糜肝肺"的绝叫，因此在这方面具有更为迫人的力量。

《悲愤诗》的另一个重点，是写她在南匈奴时对乡国的深切怀念和临行时与儿子分别的无限伤痛。她以"边荒与华异，人俗少义理。处所多霜雪，胡风春夏起。翩翩吹我衣，肃肃入我耳。感时念父母，哀叹无穷已。有客从外来，闻之常欢喜。迎问其消息，辄复非乡里"等句来表现其在南匈奴的孤独、痛苦。这不是一般的思乡怀人，而是被强迫抛离了原有的生活轨道、置身于陌生而落后的文化环境中所形成的无告的绝望。然而，真要离去这块土地时，母子连心的骨肉之情又把她推入了另一种无告的绝望之中：

> 邂逅徼时愿，骨肉来迎己。己得自解免，当复弃儿子。天属缀人心，念别无会期。存亡永乖隔，不忍与之辞。儿前抱我颈，问母欲何之。"人言母当去，岂复有还时？阿母常仁恻，念何更不慈？我尚未成人，奈何不

顾思?”见此崩五内,恍惚生狂痴。号泣手抚摩,当发复回疑。……悠悠三千里,何时复交会。念我出腹子,胸臆为摧败。

她虽然回到了家乡,但这种失去了亲生儿子的悲痛将永远折磨着她,临别时儿子的依恋和埋怨将永远萦绕在她的心头。那么,她的痛苦难道会比流落异乡时少一些吗?

对于她,痛苦是与生命同在的。因此,她在篇末发出了这样的绝望的叹息:“人生几何时,怀忧终年岁!”在这样的叹息中,同时也蕴含着如下的问题:生命既然是这样的短促,而忧愁又始终缠束着它,那么生命到底有什么意义呢?人是不是能使自己的生命有价值一些呢?这也就是下一阶段的文学——正始文学——所要探索的问题。

此诗虽以感情的真挚见长,但其叙事的能力也很值得重视。不但语言精炼,剪裁得当,而且叙事、抒情的配合十分密切。如在叙述其被掳经过时,以“旦则号泣行”六句结束,其前两句纯为叙事,接着的“欲死不能得”两句,既是进一步交代其处境,同时也触及了当时的心情,兼具叙事、抒情的性质,而结末的“彼苍者何辜,乃遭此厄祸”,则已是由这种处境所激起的绝叫,纯属抒情了。在这样的进展中,不仅由叙事到抒情的脉络十分清楚,而且抒情乃是其叙事的必然结果,不过将叙事中原已包含的感情明白显示出来并加以强调而已,因而具有强大的说服力。同时,就结构来说,这两句抒情的诗句出现以后,上述的叙事也就自然地告一段落,因而读者也就知道以下所叙是另一阶段了。换言之,此诗看来虽然似平铺直叙,但作者实是很具匠心的。这也正是文学已进入自觉时期的表征之一。

第二章　魏晋文学

魏晋文学是在建安文学的基础上发展起来的。其所继承于建安文学的，是对于美的自觉追求和对于自我的珍视；这两点也正是建安文学——特别是诗歌——的最重要的特征。

不过，就第一点来说，建安诗歌所追求的美偏于华美，魏晋诗歌则在吸收其长处之外，又发展出了深沉、自然之美。同时，建安文学中的对美的自觉追求仅限于诗赋，晋代文学则开始将它扩展到了文的领域，于是有美文的出现。

就第二点说，在魏晋诗歌中，对自我的珍视演进为在玄学意义上的对于以自我为真实内容的个体生命价值的探寻。当这种探寻洋溢着激情与对美的自觉追求相结合时，有力地推动了诗歌的进步，阮籍、左思乃至陶渊明就是这方面的代表。反之，就会使诗歌“平典似《道德论》”(钟嵘《诗品》)。

所以，就总体而论，魏晋文学是把建安时期开创的文学的新局面推向了更高的阶段。

第一节　曹魏文学

在三国时期，文学最兴盛的是魏国。其他两国保存下来的文学作品都很少，也没有特色。蜀汉诸葛亮的《出师表》虽为人传诵，但并不是严格意义上的文学作品。

曹魏文学可以正始(240—248)作为界线，分为前后两期。前期的作家很多都曾活动于建安时期，因而上一章中已予介绍；在此处须论述的只有魏明帝曹叡一人。正始及其以后的文学则是本节介绍的重点。

正始年间，统治阶级的内部矛盾很尖锐，以曹爽为首和以司马懿为首的两个集团斗争激烈，最后司马氏集团得胜，曹爽被杀。由于曹爽实际上代表了王室的利益，经过这场斗争，王室的力量也大大削弱了。这之后，政治权力主要

掌握在司马氏集团手里，并对亲王室的人士进行镇压，造成了一种恐怖的气氛。

玄学的开始兴盛也是在正始时期。那是一种尊奉老子、庄子——特别是庄子——的学说，其根本点是崇尚自然。当时曾就名教与自然的关系问题发生过一场意义重大的争论。拥护名教者主张名教与自然一致，另一派则主张“越名教而任自然”(例如嵇康)。由此可见，两派对名教的态度虽然不同，但其用以衡量的标准却都是自然。

正由于崇尚自然，也就强调适性、适情，因为从玄学的角度来看，性与情都是人的自然本性。正始文学中两个最杰出的作家嵇康、阮籍分别声称：“性有所不堪，真不可强。”(嵇康《与山巨源绝交书》)“但愿适中情。”(阮籍《咏怀诗》其五十九[1])就正体现了当时的时代精神。这既是他们的追求目标，也是他们所认为的生命价值的所在。而“性”与“情”都属于自我，所以这种观念在根本上是与自我意识的发扬相一致的。由此言之，“适情”、“适性”之说的理论武器虽是玄学，但同时又是与建安时期逐渐形成起来的尊重自我的风气相联系的。曾经有一种相当流行的观点，以为当时玄学的兴盛是因司马氏集团对异己人士进行残酷镇压，迫使士大夫以玄学作为逃避的渊薮或消极反抗的工具；但在司马氏集团击败曹爽与掌握政治实权之前，玄学已经兴起了。上述观点似未必尽合事实。

正始虽然只有九年，但在魏的历史上是很关键的时期。在这以后，魏的皇帝已形同傀儡。所以唐代纂修《晋书》时，把生活在正始以后但没有活到晋王朝正式成立时期的一些人(例如阮籍)，也视为晋人而写入《晋书》。另一方面，魏后期的主要文学家又都曾活动于正始时期，故在习惯上也称魏后期的文学为正始文学。

这时期的文学家最具有代表性的是阮籍与嵇康；曹叡和向秀也值得重视。

曹 叡

魏明帝曹叡(206—239)，字元仲，曹丕长子。曹丕于黄初七年(226)去世后，他即位为帝。因与其祖、父都善于写诗，在诗歌史上并称为魏之三祖。但所保存下来的作品只有十一首完整的乐府诗，另有一些断篇零句。而在这十一首中，情调悲哀的就占了四首。

今录其《乐府诗》及《燕歌行》于下：

---

① 见《阮籍集》，上海古籍出版社1978年版；下同。

昭昭素明月，晖光烛我床。忧人不能寐，耿耿夜何长。微风冲闺闼，罗帷自飘飖。揽衣曳长带，屣履下高堂。东西安所之？徘徊以彷徨。春鸟向南飞，翩翩独翱翔。悲声命俦匹，哀鸣伤我肠。感物怀所思，泣涕忽沾裳。伫立吐高吟，舒愤诉穹苍。（《乐府诗》）

白日晼晼忽西倾，霜露惨凄涂阶庭，秋草卷叶摧枝茎。翩翩飞蓬常独征，有似游子不安宁。（《燕歌行》）

这两首都渗透着深沉的孤独感。在第一首中，景色是凄清的，但诗人的内心却悲苦而烦躁，他不知道怎样来安置自己；而当他听到失群孤鸟的哀鸣时，就再也忍受不住了，只好以高吟来舒泄他的愤懑。所以，人们在这里看到的是一个苦闷的灵魂。第二首的景色则已转为凄厉，作为诗人自喻的飞蓬在这样的环境的压迫下，正在秋风中苦苦挣扎。他的这种感情固然缘于其切身遭遇：因为他的母亲甄皇后失宠于魏文帝，终致被杀，他自己在即位前的处境也一直很危险；但就诗歌创作来说，他却开辟了一条新的道路：主要以自然景色来抒发痛苦和忧郁。这是在以前曹植的诗中还没有出现过的[①]，而阮籍《咏怀诗》则沿着这条道路取得了更大成就。如把下面即将述及的《咏怀诗》其一与《乐府诗》比较一下，就可以看得很清楚。

阮　籍

阮籍是正始文学中最杰出的诗人。但作为他的前辈何晏（？—249）[②]所作的《言志诗》，实可视为阮籍诗歌的前驱。

何晏是倡导玄学的主要人物之一，其主要成就在哲学方面。诗歌流传下来的主要是两首《言志诗》。他是汉末大官僚何进的孙子，因母亲改嫁曹操，遂为曹操收养，他本人又娶魏公主为妻，与曹魏政权有特殊关系。因此在当时的权力之争中，他成为曹爽一派的核心人物，后被司马懿所杀。对政治斗争中的危机，他是有预见的，《言志诗》就抒写了对此的忧惧，其一云：

鸿鹄比翼游，群飞戏太清。常恐夭（《类聚》作"天"）网罗，忧祸一旦并。岂若集五湖，顺流唼浮萍。逍遥放志意，何为怵惕惊！

诗中表示愿以退缩自守的姿态换取人生的安全，认为志向过于远大容易遭祸。

① 如曹植的《吁嗟篇》也是以转蓬自喻，但却要以转蓬的经历来抒发其身不由己的悲哀；而曹叡却以自然景色本身来抒写其痛苦。

② 据《三国志·魏志·何晏传》注引《魏略》，何晏母是在曹操任司空时跟随曹操的，其时何晏已经出生；而曹操在建安十三年（208）已由司空改任丞相，故何晏出生必在阮籍之前。

人们也许可以指责他：既知如此，又何必卷入权力斗争的漩涡？但以他的身份，根本不可能从这种漩涡里退出；即便他退出了，对手仍不会放过他。《世说新语》注引《文士传》说他“内虽怀忧，而无复退也”。也就是说，诗中那种逃世的“逍遥”虽是他的向往，却是不可能之事。由此我们能够感受到诗中实际上是倾诉了人生不自由的悲哀，这种心情与阮籍的《咏怀诗》是相通的。

阮籍（210—263），字嗣宗，是“建安七子”之一阮瑀的儿子。少好《书》、《诗》，有济世之志。稍大便博览群籍，尤嗜《庄》、《老》。因有隽才，司马氏集团与曹爽集团都要授以官职。虽屡以疾辞，而终不得摆脱。正始、嘉平（249—253）间先后任领军将军蒋济太尉掾，尚书郎，大将军曹爽参军，太傅司马懿、大司马司马师从事中郎等职，正元（254—256）初，高贵乡公曹髦即位，他受封关内侯，迁官散骑常侍。其时司马氏甚至以与之联姻相诱迫，他只能以大醉六十日的特殊方式，躲避被卷入政治漩涡的厄运。但后来仍不得不做司马昭的从事中郎。晚年以步兵厨营人善酿酒，求为步兵校尉，遗落世事，终日酣醉。终于在个性不得舒展的痛苦中保全生命，度过余生。有《阮嗣宗集》。

《晋书·阮籍传》谓籍“容貌瑰杰，志气宏放，傲然独得，任性不羁，而喜怒不形于色”，又说他“不拘礼教，然发言玄远，口不臧否人物”。由此可见阮籍的性格与其一生的行事间实存在巨大的矛盾。他的旷放不羁的个性，因现实生活的险恶不得不受到出自自身的强力压抑。个性与环境的这种激烈冲突对阮籍的文学创作自有深刻的影响。阮氏诗文中对人生问题思考的深刻性，便与此有关。而其中动情之处，则又可以视为个性在文学中得到艺术化的宣泄的表现。

阮籍在诗歌方面的代表作是《咏怀诗》八十二首（五言）[①]，多以象征的手法喻写诗人内心的复杂情感，理寓意中，辞随情转，十分出色。而且，他与曹丕等人一样，也认为诗歌必须写得美，所谓“歌以叙志，舞以宣情，然后文之以采章，昭之以风雅……”[②]故其诗虽被评为“厥旨渊放，归趣难求”（钟嵘《诗品》），但其中所展露的具有人类普遍意义的情绪，依然能动人心弦。它在文学史上因而也具有了特殊的地位。

---

① 《咏怀诗》黄节注本又有四言十三首，云录自崇祯潘璁刊本，并谓潘本系翻嘉靖刊本，“有嘉靖癸卯陈德文序”。按，嘉靖陈德文序刊本今存，其中《咏怀诗》四言仅二首。《古诗纪》则收有阮籍《咏怀诗》四言三首，潘璁本较《古诗纪》又多十首。又，上海古籍出版社 1978 年出版《阮籍集》校点本，即以嘉靖陈德文序刊本为底本，并广校诸本。校点者已疑《古诗纪》所收三首系后人增窜而成，似可信据。潘璁刊本所增十首，不明所出，益为可疑。陈德文序刊本所收二首则辑自类书，难以定其全否。

② 见《〈乐论〉佚文》，上海古籍出版社 1978 年版《阮籍集》，第 51 页。

从《古诗》十九首开始，诗人已经意识到了生命的短暂的悲哀，这在阮籍的作品里显得更其强烈；而在《古诗》十九首和建安诗歌中曾经被作为美好的事物咏歌过的，诸如功业、享乐、友情和家庭的温暖等，在阮籍的作品里都失去了光彩。所以，阮籍的诗染着浓厚的悲观色彩。但也有其光明的一面，那就是对于摆脱了一切束缚的绝对自由的赞美，也即"适性"、"适情"的极致。虽然多少具有虚幻性，但总显示了一种追求的目标。

生命的短暂在阮籍诗里采取了这样尖锐的形式："朝为美少年，夕暮成丑老！"（其六）"朝生衢路旁，夕瘞横街隅。欢笑不终晏，俛仰复欷歔。"（其四十四）"朝阳不再盛，白日忽西幽。去此若俯仰，如何以九秋！"①（其六十二）这较之《古诗》十九首的"人生寄一世，奄忽若飙尘"，"四时更变化，岁暮一何速"等诗句，更其惊心动魄；因为人从少壮至迟暮，在阮籍的笔下迅疾得几乎连喘息的余地都没有。既然如此，人生的意义又在哪里呢？像这样的深具独创性的诗句，当然会给予人们深刻的印象，李白的"君不见高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪"（《将进酒》）之句，当是从"朝为"两句化出。

正因为从生到死的距离是拉得这样地近，一切美好的东西也就瞬息即逝，没有什么可以留恋。"嬿婉同衣裳，一顾倾人城。从容在一时，繁华不再荣。晨朝奄复暮，不见所欢形。"（其五十九）连情深爱厚的美丽异性，也只是在朝暮之间就失去了为他所迷恋的形貌！至于亲属和朋友呢，"一身不自保，何况恋妻子！"（其五）"如何金石交，一旦更离伤！"（其四）妻子固不足恋，朋友则即使交如金石，也转眼成空。别的当然更不在话下："荣名非己宝，声色焉足娱？"（其七十）

既然这一切都是由于生命的短暂而引起，那么，倘能延年不死，这些矛盾似乎就都解决了。但却又并不。因为求仙未必能够成功，所谓"采药无旋返，神仙志不符"（其七十），而且即使能够延年，那又有什么意义呢？"人言愿延年，延年欲焉之？……黉冕安能处？山岩在一时"（其三十七）。生活在廊庙之中固然很可怕，山岩间又到底只能暂住而无法久居；茫茫大地，何处是其安身立命之处？

所以，在阮籍诗中几乎没有什么是他所追求的。有时虽然也歌颂"临难不顾生，身死魂飞扬"的"壮士"（其五十三），但却并不是他自己的追求目标。《咏怀诗》其四十七说：

> 少年学击刺，妙伎过曲城。英风截云霓，超世发奇声。挥剑临沙漠，饮马九野垧。旗帜何翩翩，但闻金鼓鸣。军旅令人悲，烈烈有哀情。念我

① "以"，通作"已"。

平常时，悔恨从此生。

他把悲哀的军旅生活与平时的起居相对照，就对其到沙漠去从军之举产生了悔恨之情。这倒并不是胆怯，因为从他的思想体系来说，远征沙漠原是没有意义的事。

他的这种人生态度在当时是很难被理解的，因而他不得不深感寂寞与孤独。《咏怀诗》其四十六说：

独坐空堂上，谁可与亲者？出门临永路，不见行车马。登高望九州，悠悠分旷野。孤鸟西北飞，离兽东南下。日暮思亲友，晤言用自写。

从堂室到长路直到“九州”——当时人心目中的“天下”，整个世界除了作者自己就是一片旷野。这当然不是眼见的实际情况（“九州”也不是一个人的视野所能收纳的），而是象征的写法，是以孤独的内心看待世界的精神印象。当然，诗人也写到了这种彻底的孤独有其无法忍耐的寂寞，写到了“日暮思亲友，晤言用自写”的愿望，但这并不意味着他可以从“亲友”那里获得心灵的沟通。——前面象征性的描写，已经把沟通的可能完全取消了。“写”当为“泻”之本字，他所能期望的，只是一种并无沟通的自我宣泄，这种愿望使孤独显得更沉重乃至有些可怕。

孤独其实是一种自我体认，它通过对外界的拒绝和排斥，凸现了自我在世间的存在。当阮籍写到“登高望九州，悠悠分旷野”，把整个世界描绘成空无一人的荒芜时，不仅表现了他内心的痛苦，也表现了他内心的高傲。后来初唐诗人陈子昂写出“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下”（《登幽州台歌》），也是阮籍的这种人生精神的延续和强化；甚至可以说，陈子昂的《登幽州台歌》很可能就是从上引阮籍的两句诗演变而成的。

然而，这种与世隔绝的孤独，同时又为他带来了解脱，构成了自由的精神世界。

危冠切浮云，长剑出天外。细故何足虑？高度跨一世。非子为我御，逍遥游荒裔。顾谢西王母，吾将从此逝。岂与蓬户士，弹琴诵言誓？（《咏怀诗》其四十七）

诗的前六句写出了他的高昂的精神世界，扫去了一切的忧郁和苦闷。接着的四句，是说他不但要离开这些“蓬户”下士，而且要向作为神仙和长生的象征的西王母告别。于是，他既没有了任何追求（包括对长生的追求），也摆脱了一切交往。这时他的心灵就不再有任何束缚，种种烦恼也就一扫而空。这就是他所向往的绝对自由的境界；它当然只能在幻想中获得，而其前提则是绝对的

孤独。

总之,《咏怀诗》在一些重要的方面代表了诗歌的新发展。它通过揭示理想的破灭,实际上宣告了建安诗人曾经进行过的以政治功业为核心的对个人价值的追求的虚幻性(这是曹植等人已经接触到但尚未展开的主题),由此出发开始探寻完全摆脱社会价值后个人生命的意义何在的问题;在上述问题无法得到解答的情况下,它仍然通过抒写诗人自身的孤独与傲岸,表现了对自我意识的坚持。所以,尽管从未有人像阮籍那样把人生描绘得如此沉闷、孤独、阴冷,但这种描绘至少在当时并不是消极的东西,因为这里面归根结底还是包含着对自由和完美的人生的期望。顺带应该指出,正始以后的文学中与政治有关的内容明显减少,由建安文学到正始文学的变化来看,其原因是可以理解的。

与上述特点相关,《咏怀诗》在抒情表现方面也有了重大突破;创作时在诗歌意象中比较自然地引入了哲学的思考,使诗歌的内涵更为深邃,并具有一种曲折婉转、引人入胜的艺术魅力。《文心雕龙》谓"阮旨遥深",钟嵘《诗品》说阮诗"可以陶性灵,发幽思",正是从不同的角度对《咏怀诗》所作的精当之论。而《咏怀诗》以组诗的形式表现内心复杂感受的形制,在以后的历史中又有陶渊明的《饮酒》、陈子昂的《感遇》、李白的《古风》等出色的后继者,使抒情性组诗发展成为中国古典诗歌的主要形制之一。

不过,阮籍在诗歌艺术上的这种进展是以充分吸收前人成果为基础的,这从《咏怀诗》第一首就可以看得很清楚:

> 夜中不能寐,起坐弹鸣琴。薄帷鉴明月,清风吹我衿。孤鸿号外野,翔鸟鸣北林。徘徊将何见,忧思独伤心。

长夜里辗转反侧不能入睡的诗人,起身坐到琴边弹奏一曲,本意是想驱散内心的郁闷。然而当他望见帘幕外的一轮明月,感受到徐徐吹来的清风拂动衣襟,又听到窗外孤独的鸿雁在深夜的旷野中哀号,群飞的鸟儿鸣叫着掠过树林时,他的忧思不仅没有被驱散,反而更加深了。于是只能漫无目的地在洒满月色的空堂中徘徊。这其中所表现的是一种莫名的忧伤与惆怅,同时在这种忧伤与惆怅的背后,又隐含了一份深切的孤独感,很能打动读者的心。但其开头两句,实本于王粲《七哀诗》之二的"独夜不能寐,摄衣起抚琴";其下的各种形象则在魏明帝的《乐府诗》中几乎都可找到,因为那里有"明月"、"罗帷"、"微风"的吹动、孤飞的鸟及其悲鸣、诗人在夜间的忧愁以及起来后的"徘徊"和"伤我肠"之类的语句(参见上节)。阮籍对这些应该是有所借鉴的。但其头两句显然比王粲的原句自然,而其以下各句的意象也显然比魏明帝的原诗集中、鲜明

和优美，其艺术成就远在魏明帝原诗之上。——魏明帝原诗颇有意象纷杂之嫌，是以《玉台新咏》收录该诗时，索性把其最后的两句去掉了(因为那两句感情太激烈，与整首诗的忧伤情调不协调)。由此可见，阮籍诗是对前人的继承，同时也是一种创造。

《咏怀诗》的弊病，主要在于它有时夹杂议论，因而对诗歌的艺术特征造成一定程度的破坏。东晋时玄言诗的兴起与此有关，后世的与之相类的组诗也在不同程度上受到它的影响，陈子昂的《感遇》尤为明显。

诗歌之外，阮籍在辞赋方面也有较高的造诣。他的辞赋在旨意与表现形式上与他的诗颇多相通之处，同时跟建安诸大家的辞赋相比，也有一定程度上的承继关系。像《清思赋》中的如下一节：

> 是时羲和既颓，玄夜始扃。望舒整辔，素风来征。轻帷连飏，华茵肃清。彭蚌微吟，蝼蛄徐鸣。望南山之崔巍兮，顾北林之葱菁。大阴潜乎后房兮，明月耀乎前庭。乃申展而缺寐兮，忽一悟而自惊。焉长灵以遂寂兮，将有歙乎所之。意流荡而改虑兮，心震动而有思。若有来而可接兮，若有去而不辞。嗟博贱而失庚，情散越而靡治。岂觉察而明真兮，诚云梦其如兹。

遣辞及表现方式与曹植的《洛神赋》颇多类似，但内涵上却更多玄意，因而也显得更富有神秘感。又如《首阳山赋》的开始部分：

> 在兹年之末岁兮，端旬首而重阴。风飂回以曲至兮，雨旋转而纤襟。蟋蟀鸣乎东房兮，鶗鴂号乎西林。时将暮而无俦兮，虑悽怆而感心。

与王粲的《登楼赋》相比，尽管视角与表现内容不尽相同，但寓情于写景的表现形式与感情抒写的强烈程度，实颇相类。但其最末两句却不免使人想到上引的《咏怀诗》其四十六。这种深沉的孤独感正是阮诗所独有的，从而也就显示出了其与前辈辞赋家作品的明显差异。

此外，阮籍的《达庄论》和《大人先生传》也值得重视。

《达庄论》是虚构的“先生”与“缙绅好事之徒”的一场争论；“先生”持老庄观点，“缙绅好事之徒”则为儒家思想的代表，这场争论以“先生”的胜利告终。所以，此篇与东方朔的《答客难》基本属于同样的性质，但其描写的部分比《答客难》要丰富、细致得多。至于“先生”与“缙绅好事之徒”的对话，虽有不少说理的部分较为枯燥，但也有感情色彩强烈而颇具感染力的。今各引一段如下：

> 伊单阏之辰，执徐之岁，万物权舆之时，季秋遥夜之月，先生徘徊翱翔，迎风而游。往遵乎赤水之上，来登乎隐坌之丘。临乎曲辕之道，顾乎

泱漭之州。恍然而止，忽然而休。不识曩之所以行，今之所以留。怅然而无乐，愀然而归白素焉。平昼闲居，隐几而弹琴。

于是，缙绅好事之徒，相与闻之，共议撰辞合句，启所常疑。乃窥鉴整饬，嚼齿先引，推年蹑踵，相随俱进。奕奕然步，膴膴然视。投迹蹈阶，趋而翔至。差肩而坐，恭袖而检。犹豫相林，莫肯先占。

有一人，是其中雄桀也，乃怒目击势而大言曰……

于是先生乃抚琴容与，慨然而叹，俛而微笑，仰而流眄，嘘噏精神，言其所见。曰："昔人有欲观于阆峰之上者，资端冕，服骅骝，至乎昆仑之下，没而不反。端冕者，常服之饰，骅骝者，凡乘之耳，非所以矫腾增城之上，游玄圃之中也。且烛龙之光，不照一堂之上；钟山之口，不谈曲室之内。今吾将堕崔巍之高，杜衍谩之流，言子之所由，几其寤而获及乎！"

前一段为全文的开端，从秋夜皓月当空的自然胜景写起，引出主人公的玄妙行踪。之后又转而描绘缙绅好事之徒准备论难前的忐忑之态，叙事生动。后一段为"先生"的开场白，既显示了他对"缙绅好事之徒"的鄙视，也反映了他的傲岸、洒脱，可谓传神之笔。

至于《大人先生传》，并不是正式的传记。作为主角的大人先生，能够"舒虹霓以蕃尘"、"奋乎大极之东，游乎昆仑之西"，显然是虚构的人物。即使在现实生活中有其原型，但两者已不能混同了。

此文在体制上颇有创新之处，其前半篇为散文（含有骈偶成分），杂有诗歌；后半篇则属于辞赋的性质。作品既以象征手法写了大人先生对绝对自由的追求，也有对当时的君子的猛烈鞭挞。大人先生斥责君子的这一段话尤为深刻：

且汝独不见夫虱之处于裈之中乎！逃于深缝，匿乎坏絮，自以为吉宅也。行不敢离缝际，动不敢出裈裆，自以为得绳墨也。饥则啮人，自以为无穷食也。然炎丘火流，焦邑灭都，群虱死于裈中而不能出。汝君子之处寰区之内，亦何异夫虱之处裈中乎？悲夫！

这一段既显示了大人先生的精神世界，也反映了阮籍自己的观点。但在阮籍以自己的名义发表的意见中，却从不见这样大胆的议论。由此可见，当作者以一种激烈的态度来抨击社会弊端时，就不得不虚构一种超时空的立场，以避免与现实发生直接、正面的冲突。他对于自己所厌恶的社会现实，终究是无能为力的。

嵇康与向秀

在正始文学中与阮籍齐名的嵇康（223—262），字叔夜，本姓奚，因其系谯

郡铚(在今安徽宿州西南)人,而铚有嵇山,遂改姓嵇。早年即有隽才,豪迈任性,疾恶如仇,不注意世俗的毁誉。博学多闻,于老庄学说造诣甚深。通晓音乐,尤善鼓琴。虽恬静无欲,而颇好采炼药物,服食求仙。曾任中散大夫。他的妻子是曹操的曾孙女,因而与魏的王室有一定关系。但属于司马氏集团的名士山涛,却对他与阮籍都很赞赏;他们三人再加向秀、阮咸、王戎、刘伶四人相互友善,号为七贤,也称竹林七贤。山涛本任吏部郎,那是一个很重要的官职;后来山涛欲荐嵇康代替自己,嵇康就写信给山涛,宣布绝交。其中有"非汤武而薄周孔"之语,遭时所忌。因为当时司马氏集团提倡名教,而嵇康的这种说法是与名教对立的;而且孔子赞美尧舜,尧舜是实行帝位禅让制的,汤、武则以武力夺取帝位,嵇康的上述说法,实际上是把这两种变换帝位的途径都否定了。以后司马氏集团的钟会,就借机陷害嵇康,康遂被杀。但他入狱以后,竟有太学生三千人上书要求任命嵇康为博士,足见他深得人心。不过司马氏集团还是把他杀了;因为越是受到人们拥护,司马氏集团就越是要铲除。吴骐《读书偶见》甚至怀疑这三千人上书是嵇康的仇家搞出来,以促使司马氏集团杀嵇康的。其诗文收入《嵇康集》,一称《嵇中散集》。

嵇康在当时以文论著名,沈约《七贤论》说他"言理吐论,一时所莫能参"(《艺文类聚》三十七引)。今存《养生论》、《答难养生论》、《声无哀乐论》、《释私论》、《管蔡论》、《难自然好学论》等篇,皆议论犀利,逻辑严密,且敢于发表不同于流俗之见;如《管蔡论》即为被周公所讨伐、儒家所否定的管、蔡翻案,足见其胆识。但这些都不是文学散文。其在文学史上有意义的,为《与山巨源绝交书》。

此文的特色,在于自由挥洒而感情热烈,很能显示其傲岸的精神世界,而又能使读者产生亲切感。他自述其不能担任吏部郎的理由如下:

> ……自惟至熟,有必不堪者七,甚不可者二:卧喜晚起,而当关呼之不置。一不堪也。抱琴行吟,弋钓草野,而吏卒守之,不得妄动。二不堪也。危坐一时,痹不得摇,性复多虱,把搔无已,而当裹以章服,揖拜上官。三不堪也。素不便书,又不喜作书,而人间多事,堆案盈机;不相酬答,则犯教伤义,欲自勉强,则不能久。四不堪也。不喜吊丧,而人道以此为重,已为未见恕者所怨,至欲见中伤者;虽瞿然自责,然性不可化,欲降心顺俗,则诡故不情,亦终不能获无咎无誉,如此。五不堪也。不喜俗人,而当与之共事。或宾客盈坐,鸣声聒耳,嚣尘臭处,千变百伎,在人目前。六不堪也。心不耐烦,而官事鞅掌,机务缠其心,世故繁其虑。七不堪也。又每非汤武而薄周孔,在人间不止。此事会显,世教所不容。此甚不可一也。刚肠疾恶,轻肆直言,遇事便发。此甚不可二也。以促中小心之性,统此九患,不有外难,当有内病,宁可久处人间邪?

以并不精心雕饰的笔墨，娓娓道来，写尽了个性与环境的冲突，而又毫无剑拔弩张之感；其“每非汤武而薄周孔”之语，虽触时忌，但也只是叙述客观事实，并非意存讥刺。因此，其中虽充分表现了他的尊重自己个性、不愿为利禄而克制自我的精神，而仍像是与朋友谈心，读来颇感亲切。除了文字较为整饬以外，与晚明小品实有其相通之处。

在这里需要说明的是：嵇康在此信中表明其要与山涛绝交的，实仅结尾处“并以为别”四字。而且，在写了此信以后，两人似乎并未真的绝交，所以嵇康在临终前对嵇绍说：“山公尚在，汝不孤矣。”①意为山涛会像抚养自己儿子一样地抚养嵇绍，足见两人乃是生死不渝的交情。

嵇康的诗留传下来的不多，但也很有特色。其《兄秀才公穆入军赠诗（十九首）》的第一首，尤为世所传诵，钟嵘《诗品》把“叔夜‘双鸾’”视为“五言之警策”。全诗如下：

> 双鸾匿景曜，戢翼太山崖。抗首漱朝露，晞阳振羽仪。长鸣戏云中，时下息兰池。自谓绝尘埃，终始永不亏。何意世多艰，虞人来我疑。云网塞四区，高罗正参差。奋迅势不便，六翮无所施。隐姿就长缨，卒为时所羁。单雄翻孤逝，哀吟伤生离。徘徊恋俦侣，慷慨高山陂。鸟尽良弓藏，谋极身心危。吉凶虽在己，世路多崄巇。安得反初服，抱玉宝六奇？逍遥游太清，携手长相随！

前六句写其自己和兄长的高洁不羁；其下写世路的险恶，和其中的一鸾终就长缨的悲惨遭遇；接着抒发别离的伤痛；最后以叮嘱对方珍重，希望仍返逍遥之身作结。全诗运用象征手法，但清晰地表现了他对自由的追求与环境的矛盾。虽不如阮籍《咏怀诗》的深沉，但感情的明朗过之，可谓各有特色。

他的另一首值得重视的诗是《游仙诗》。其开端为“遥望山上松，隆谷郁青葱。自遇一何高，独立迥无双”。虽写松树，而实象征着一种崇高的精神境界。接着叙述自己得遇黄老，授以自然之道，故“蝉蜕弃秽累，结友家板桐”，“长与俗人别，谁能睹其踪”。陈祚明《采菽堂古诗选》评之曰：“轻世肆志，所托不群，非真欲仙也，所愿长与俗人别耳。”所言甚是。在嵇康以前，诗歌中已有涉及神仙的题材（曹操诗中即有），但都是写其成仙的愿望，而不是表现其蝉蜕秽累的追求。嵇康此诗则在这方面开辟了一条新的途径，其后郭璞的《游仙诗》就是嵇康这一传统的继续。

所以，就总体而论，嵇康在五言诗方面的成就虽不如阮籍，但在我国诗歌

---

① 见《白孔六贴·事类集》卷六，参见戴明扬《嵇康集校注》，人民文学出版社 1962 年版，第 372 页。

史上也有值得重视之处。

嵇康被害后，其友人向秀(约 227—272)为哀悼他而作《思旧赋》。秀字子期，河内怀县(今河南武陟西南)人。为竹林七贤之一，于晋代曾任黄门侍郎、散骑常侍。据臧荣绪《晋书》，向秀"始有不羁之志，与嵇康、吕安友。康既被诛，秀应本州计入洛。太祖问曰：'闻有箕山之志，何以在此?'秀曰：'以为巢、许未达尧心，是以来见。'反自役，作《思旧赋》。"(《文选》卷十六向秀《思旧赋》李善注引)

在当时的政治气氛下，他能如此从容地回答晋太祖的咄咄逼人的问题，实为难得。他的答案，虽可以理解为他与巢、许不是一路人，但也可说是对尧的挖苦。因为相传尧要让天下给巢、许，巢、许就躲起来了；所以这也可理解成尧是不会真的让天下的，巢、许的隐居乃是"未达尧心"。

正因为有这样的气度，他才敢作《思旧赋》。但到底迫于政治环境，写得很短，而感情真挚，意在言外，凄怆沉郁，为抒情小赋中的特绝之作。赋前有序，并引如下：

余与嵇康、吕安居止接近，其人并有不羁之才。然嵇志远而疏，吕心旷而放，其后各以事见法。嵇博综技艺，于丝竹特妙。临当就命，顾视日影，索琴而弹之。余逝将西迈，经其旧庐。于时日薄虞渊，寒冰凄然，邻人有吹笛者，发声寥亮。追思曩昔游宴之好，感音而叹，故作赋云：

将命适于远京兮，遂旋反而北徂。济黄河以泛舟兮，经山阳之旧居。瞻旷野之萧条兮，息余驾乎城隅。践二子之遗迹兮，历穷巷之空庐。叹黍离之愍周兮，悲麦秀于殷墟。惟古昔以怀今兮，心徘徊以踌躇。栋宇存而弗毁兮，形神逝其焉如。昔李斯之受罪兮，叹黄犬而长吟。悼嵇生之永辞兮，顾日影而弹琴。托运遇于领会兮，寄馀命于寸阴。听鸣笛之慷慨兮，妙声绝而复寻。停驾言其将迈兮，遂援翰而写心。

《序》中的"于时日薄虞渊"四句，凄怆感人。赋虽短，而物在人亡，伤时怀旧之情溢于言表。是以鲁迅在纪念其被杀害的青年朋友柔石等人而作的《为了忘却的记念》中说："……要写下去，在中国的现在，还是没有写处的。年青时读向子期《思旧赋》，很怪他为什么只有寥寥的几行，刚开头却又煞了尾。然而，现在我懂得了。"《赋》中所写，实是经受过严酷的政治迫害的人的共同心声。

第二节　陆机、左思与西晋诗文

曹魏的统治，因为统治者自身的腐败，自正始年间开始被司马氏诸人控

制。公元二六五年，在魏灭蜀两年之后，司马炎终于重演曹丕代汉的故事，建立晋朝（史称西晋），并于公元二八〇年灭吴，重新统一了中国。但西晋政权本身也不稳固，统治后期爆发了“八王之乱”，北方因此重新进入分裂的时代。公元三一六年，西晋被内迁的匈奴贵族建立的汉国所灭。

西晋立国五十余年，政治上并无突出的业绩，却是一个文学相当繁盛的时代。西晋作家及其作品，不仅数量上超越了前代，而且在表现思想情感的方式与思想内涵、艺术创造等诸多方面，都比前此的正始文学有了更大的发展。

这首先表现在建安文学中所有的那种个人意识的觉醒，经过正始作家的张扬而发展为对个人生命价值的思考后，到西晋，进一步衍化为一种深入的探讨。这其中既有左思式的承继嵇康、阮籍的思想内涵，从社会批判的角度倡导个人尊严的成果，也有潘岳、陆机式的发展三曹及建安七子的探索精神，对人生无可避免的悲剧性命运作更深入咏叹的作品。其结果，是文学尤其是诗歌中的哲理色彩进一步加重。这一方面使得文学的内涵有所加深，另一方面也因为一些作品中经常出现表述理念的文句，而在一定程度上对文学的美的特质有所损害，成为后来东晋玄言诗中一部分以谈玄见长，“平典似《道德论》”（《诗品》）的诗作的先声。

同时，建安文学追求诗赋之丽，与正始文学重视诗歌内在之美的特征，至西晋也向探寻更为深沉的审美艺术效果的方向进展。一部分作家继承了建安时代以曹植为代表的文学传统，讲究文辞的藻丽精工，在充分表现与人心契合的自然胜景之美方面，有了长足的进步；情与景的融合，也达到了一个崭新的阶段。这可以陆机为代表。另一部分作家则发展了正始时期以阮籍为代表的艺术审美风格，主要不以追求文辞的华美为目标，而力图以作品的内质凸现文学的动人之处。这方面左思是一个明显的例子。二者均在西晋文化最繁盛的太康时期臻于高峰，显示了西晋文学追求艺术之美达到了一种新的境界。

傅玄　张华

西晋的著名作家，以年辈而论，傅玄最高，张华其次，两人均是由魏入晋的人物。

傅玄（217—278），字休奕，北地泥阳（今陕西耀县）人。魏末举秀才，历仕郎中、弘农太守、典农校尉等职。入晋，受封为鹑觚子，由驸马都尉，官至司隶校尉。精通音律，以乐府诗见长。有《傅鹑觚集》。

傅玄的诗，有一部分明显承继了正始诗风，重视追索人生的意义，写得沉郁苍凉。如《放歌行》：

灵龟有枯甲，神龙有腐鳞。人无千岁寿，存质空相因。朝露尚移景，促哉水上尘。丘塚如履綦，不识故与新。高树来悲风，松柏垂威神。旷野何萧条，顾望无生人。但见狐狸迹，虎豹自成群。孤雏攀树鸣，离鸟何缤纷。愁子多哀心，塞耳不忍闻。长啸泪雨下，太息气成云。

诗从灵龟、神龙亦有衰败之象落笔，引出人生无常之叹。而其中所借以喻示这种无常的诸般物事，则为水上之尘、丘冢旷野等一般诗人很少取以入诗的幽异之象，不仅如此，诗中还花了相当的笔墨，写了旷野无一生人、野兽恣意横行的令人恐怖的状况。最后抒写了一种莫名的悲伤，显现出个人无法抗拒自然力量的摆布的无奈心绪。类似的作品还有《杂诗三首》第一首和佚题的四句五言诗——"萧萧秋气升，凄凄万物衰。荣华尽零落，槁叶纵横飞"，前者在结构、措辞与意境方面都与阮籍《咏怀诗》中悲慨人生短促、抒写孤独感的作品相近，后者则以对秋的落寞的描写，展示了诗人内心的惆怅。

傅玄的另一些诗，像《吴楚歌》、《车遥遥篇》、《昔思君》等，模仿汉代的楚歌体，有取喻巧妙、辞意婉转之长。如《昔思君》：

昔君与我兮形影潜结，今君与我兮云飞雨绝。昔君与我兮音响相和，今君与我兮落叶去柯。昔君与我兮金石无亏，今君与我兮星灭光离。

全篇用一系列的譬喻组成，表现了女子被弃绝的悲哀，具有一定的感染力。

但其诗中最值得重视的，是《豫章行·苦恨篇》①：

苦恨身为女，卑陋难再陈。儿男当门户，堕地自生神。雄心志四海，万里望风尘。女育无欣爱，不为家所珍。长大逃深室，藏头羞见人。无泪适他乡，忽如雨绝云。低头和颜色，素齿结朱唇。跪拜无复数，婢妾如严宾。情合同云汉，葵藿仰阳春。心乖甚水火，百恶集其身。玉颜随年变，丈夫多好新。昔为形与影，今为胡与秦。胡秦时相见，一绝逾参辰。

这是对女性在社会上的屈辱地位的颇为全面而具体的揭示，充满了同情和不平；开端的"苦恨身为女"一句，写出了女性的心声。此诗既是其前的《浮萍篇》（曹植作）等作品的继承和发展，也是在重视个人权利的观点的指引下对女性问题的新的思考的成果。

傅玄的辞赋，以刻画细致，描写生动见长。其中有不少以动物为题材的游戏之作，基本不追求言外寓意，而状摹人微，颇有意趣。如《走狗赋》、《猿猴赋》

① 篇名及首句的"恨"字，今传《玉台新咏》、《乐府诗集》各本均作"相"，而实不可通。唯北宋晏殊《类要》所引《玉台新咏》此诗作"恨"，是"相"字实为"恨"字之误；今据改。参见谈蓓芳《〈玉台新咏〉版本考》，载《复旦学报》（社会科学版）2004 年第 4 期。

用工笔手法写猛捷之犬、机灵之猴，神形兼备；《斗鸡赋》、《蝉赋》或以夸张语辞状斗鸡神旺之态，或以写意笔调绘飞蝉轻盈之姿，在准确而生动地表现对象方面都达到了一个新的水平。

张华（232—300），字茂先，范阳方城（今河北固安县南）人。曹魏时官太常博士、著作佐郎等职。晋初任中书令，以力劝武帝定灭吴之计，于吴灭后受封广武县侯。晋惠帝时，历任侍中、中书监、司空。后被赵王司马伦杀害。有《张司空集》，另撰有集异闻奇谈为一编的《博物志》。

张华学识渊博，擅为文辞。其诗取材广泛，而较为人注意的，则在写情一途。钟嵘评价他的作品，即着眼于其"儿女情多，风云气少"（《诗品》）一面。但张华写男女之情，实颇有特色，如《情诗五首》的第二首：

> 明月曜清景，昽光照玄墀。幽人守静夜，回身入空帷。束带俟将朝，廓落晨星稀。寐假交精爽，觌我佳人姿。巧笑媚欢靥，联娟眸与眉。寤言增长叹，凄然心独悲。

从男性的视角，假借一个梦遇佳人的情节，表现个人情思之切与思之不得的怅然与悲戚，写得清丽悠远，真情毕现。又如下面这首《杂诗》之三：

> 荏苒日月运，寒暑忽流易。同好逝不存，迢迢远离析。房栊自来风，户庭无行迹。蒹葭生床下，蛛蝥网四壁。怀思岂不隆，感物重郁积。游雁比翼翔，归鸿知接翮。来哉彼君子，无然徒自隔。

诗写思妇怀远之情，题材是汉代古诗以来就很常见的。但"房栊自来风"等几句的写景，却有着以前少见的精细。此外如"密云荫朝日，零雨洒微尘"（《上巳篇》）、"微风摇茝若，层波动芰荷"（《杂诗》之二）等，都是相似的例子。

张华的诗中，其实也有颇显"风云气"的作品，如《游侠篇》、《博陵王宫侠曲二首》、《壮士篇》等。这些诗作不免有与傅玄诗同样的说理过多之弊，但个别篇章写得慷慨激昂，颇有气势，如《博陵王宫侠曲二首》的第二首：

> 雄儿任气侠，声盖少年场。借友行报怨，杀人租市旁。吴刀鸣手中，利剑严秋霜。腰间叉素戟，手持白头镶。腾超如激电，回旋如流光。奋击当手决，交尸自纵横。宁为殇鬼雄，义不入圜墙。生从命子游，死闻侠骨香。身没心不惩，勇气加四方。

对一个侠义满腔，出手非凡的侠客作了热烈的歌颂，但这侠客的行为是违法和应该进入监狱（"圜墙"）的，而且他宁可死亡也不愿被关入牢中。所以，这是一个为了个人的友谊，凭借自己的勇敢和力量而与社会规范相抗争的人。司马迁虽然早就赞美过游侠和刺客（见《史记·游侠列传》和同书《刺客列传》），但

却一直遭到来自儒家思想的批判；张华在此诗中旗帜鲜明地赞扬这样的侠客，他又是个地位相当高的官僚，并不是像司马迁那样地被抛出了社会的正常轨道的人，这意味着西晋的士人对个人反抗行为存在着较多的谅解。这一写法与题旨，一直影响到后来唐代前期诗人同类题材作品的创作。

潘岳、陆机及其他

傅玄、张华之后成长起来的西晋作家中，著名的是“三张（张载、张协、张亢兄弟）、二陆（陆机、陆云兄弟）、两潘（潘岳、潘尼叔侄）、一左（左思）”。其中文学成就较高的，是潘岳、陆机和左思。潘、陆往往并称，因为他们的作品都承继了建安、正始文学中注重表现人与自然契合，以及抒发人生感慨的特征，风格接近。左思则稍异其趣，更多发展了建安、正始文学中对自我价值追求的那一面。

潘、陆之中，潘岳（247—300）又年辈稍前。他字安仁，荥阳中牟（今河南中牟县东）人。少以才颖获“奇童”之誉。晋武帝时，举秀才为郎。后历任河阳令、著作郎、给事黄门侍郎等职。曾谄事权臣贾谧，终为赵王司马伦所杀。有《潘黄门集》。

在文学史上，潘岳以“辞藻绝丽，尤善为哀诔之文”（《晋书·潘岳传》）而闻名。他现存的哀、诔文，如《马汧督诔》、《哀永逝文》、《为诸妇祭庾新妇文》等，或追述逝者业绩，或状摹生者之哀，辞句复叠，痛惜之情溢于言表。他的诗尽管用语浅显，刻画也不甚精巧，但在叙写悲情方面达到了前无古人的程度。这方面的代表作，是他为悼念已经去世的妻子而写的三首《悼亡诗》，其中第一首云：

> 荏苒冬春谢，寒暑忽流易。之子归穷泉，重壤永幽隔。私怀谁克从，淹留亦何益。僶俛恭朝命，回心反初役。望庐思其人，入室想所历。帏屏无仿佛，翰墨有余迹。流芳未及歇，遗挂犹在壁。怅怳如或存，回遑忡惊惕。如彼翰林鸟，双栖一朝只；如彼游川鱼，比目中路析。春风缘隙来，晨霤承檐滴。寝息何时忘，沈忧日盈积。庶几有时衰，庄缶犹可击。

诗中虽有语意重复之病，文辞也过于华丽，若与后世同类题材的佳作相比，会觉得滞重且有些做作；但在当时条件下，它的优点还是很明显的。“望庐思其人”以下数句，通过细节写出对亡妻的不能忘怀之情，有委婉动人的效果。“春风缘隙来”两句，以早晨的微风与屋檐的滴水映衬因哀思而不眠的人，也很细致真切。这些对后人都有启迪。尤其是，以现存资料而言，在潘岳之前还没有

出现过这样以深沉的感情追怀亡妻的诗篇，它反映了由于对文学的抒情因素的重视，诗歌题材不断向日常生活领域扩展的趋向。“悼亡”字面意义本来是很宽泛的，但由于潘岳的《悼亡诗》，这题目后来专用来悼念亡妻，可见其影响之深远。

潘岳诗文中显现出来的作者文学上的另一特长，是与陆机同样善于融情入景，表现人与自然的契合。诗作中如《金谷集作》，为展示“亲友各言迈，中心怅有违。何以叙离思，携手游郊畿”的题旨，对“绿池泛淡淡，青柳何依依”、“灵囿繁石榴，茂林列芳梨”的园林胜景颇加渲染，同时又引出“春荣谁不慕，岁寒良独希”的人生感叹。又如辞赋中的《秋兴赋》，集中表达了对于脱离官场羁束而得到自由生活的期望，而全篇以对秋的叙写为背景，着力展现因秋景而引发人心思归的情怀。像如下的一段：

> 庭树槭以洒落兮，劲风戾而吹帷。蝉嘒嘒以寒吟兮，雁飘飘而南飞。天晃朗以弥高兮，日悠阳而浸微。何微阳之短晷，觉凉夜之方永。月朣胧以含光兮，露凄清以凝冷。

状写高秋风致，颇为爽洁，而辞家情致，也融入其中。至如所谓“譬犹池鱼笼鸟，有江湖山薮之思”，就作品本身而言，它的情调与后来陶渊明的诗赋多有相似之处，陶诗《归园田居五首》之一中“羁鸟恋旧林，池鱼思故渊”之句，或许就出于潘赋。由于潘岳曾谄事权贵贾谧，他的这种表述被讥为虚伪。但事实上，两者也可能是矛盾地并存着的。而且不管怎样，从这里至少可以看到，保持个人的自由已经成为公认的价值。

潘岳的诗文、辞赋都偏重抒情，并以抒发低沉、伤感的情绪为主。这里既有时代的阴影，同时恐怕也有审美因素的考虑，当描绘人生的悲哀情绪成为一个作家的主要兴趣时，这种描绘已经不是单纯的个人心理宣泄，而是一种特殊的美学追求了。

陆机(261—303)，字士衡，吴郡华亭(今上海松江县)人。出身东吴世家，少时曾任吴牙门将。年二十，吴为晋所灭，即退居故里，闭门勤学。晋武帝太康末年，与弟陆云赴洛阳，造访张华。因张华的推荐，名动京师，时有“二陆”之称。由祭酒，历著作郎、尚书中兵郎，仕平原内史，世因称之为陆平原。惠帝太安初，成都王司马颖兴兵讨伐长沙王司马乂，假予陆机后将军、河北大都督之衔，督诸军二十余万人。兵败受谗，被司马颖杀害。有《陆士衡集》。

陆机是西晋文学中最有代表性的作家。他才识颇高，精研文理，诗文辞赋，俱所擅长。尤其是他的诗，承继了前代大诗人曹植的长处，而又有所发展，创造出一种典雅与华美并重，抒情与写景结合的风格，在西晋一朝具有广泛影响。

陆机诗常有浓厚的伤感。作为亡国的名族之后，他是有着重振家族声威的功名心的，“但恨功名薄，竹帛无所宣”（《长歌行》）之类诗句，透露了他的这种心情。但是，同样因为他的特殊的家世背景，加上西晋极其混乱的政治态势，又使他对仕途满怀忧虑，深觉无奈。“天道夷且简，人道险而难”（《君子行》），是他对人生的很深的感受。他的一生就这样处于进退维谷的状态。早在应召北上时所作《赴洛道中作》二首之一中，他就发出了“世网婴我身”的感叹，他明白自己对人生道路的选择权是有限的。而在第二首中，他竭力描绘出自己走上不可预知的道路时的孤独与疑惧：

> 远游越山川，山川修且广。振策陟崇丘，案辔遵平莽。夕息抱影寐，朝徂衔思往。顿辔倚高岩，侧听悲风响。清露坠素辉，明月一何朗。抚枕不能寐，振衣独长想。

这是陆诗的名作之一。风格与题旨上明显受到阮籍《咏怀诗》的影响。诗中为了突出内心的孤独和彷徨无所依的感受，将此行特意描绘成仿佛是孤身独行，而事实上当时他并非只身前往洛阳。“夕息抱影寐”是很精警的句子，它将上述内心感受化为可以凭视觉观察的东西。“清露”两句，虽似纯粹的写景，实又隐寓景中之人心绪的寂寞，状景的精细与抒情的深入结合堪称完美。

入洛以后，陆机一方面常常为“日归功未建”（《猛虎行》）而感到焦躁，同时也对仕途中的险恶与不自由感到厌倦，《招隐》诗就是这种心情的反映：

> 明发心不夷，振衣聊踯躅。踯躅欲安之，幽人在浚谷。朝采南涧藻，夕息西山足。轻条像云构，密叶成翠幄。激楚伫兰林，回芳薄秀木。山溜何泠泠，飞泉漱鸣玉。哀音附灵波，颓响赴曾曲。至乐非有假，安事浇淳朴？富贵苟难图，税驾从所欲。

“招隐”诗题出于《楚辞》中淮南小山的《招隐士》，原作旨意是招隐士出山，而西晋时陆机、左思等人的《招隐》诗，则变为对隐逸生活的赞美和向往。当然，陆机作此诗时，并未真正决意脱离仕途，但他确实意识到这可能是保全个人自由的一种途径，是“明发心不夷”这种烦闷心境的可能的解脱。除了诗末四句说理过于直露而缺少诗意外，诗的其余部分写得非常华美，写景的部分尤其显出刻意形容物象和造语力求新鲜的倾向，而且这一部分基本上是用对仗句式构成。这种借助语言重构的自然的美，似乎给作者焦躁不安的心灵带来了某种安慰。同样，在《悲哉行》中，也可以看到“和风飞清响，鲜云垂薄阴。蕙草饶淑气，时鸟多好音”这样精美的景物刻画与“忧思一何深”的心情的对映，这种情况在陆机诗中是相当普遍的。

在《日出东南隅行》中，陆机又以精细的笔触刻画了女性的美。从诗题来

看，这诗像是对汉乐府《陌上桑》的模拟，但两者的区别又很大。陆诗是写上巳节时洛阳女子在洛水边游玩的情景，这与《陌上桑》的虚构故事不同。《陌上桑》描绘罗敷的美，显得简单而缺乏动态，且它并不是以描摹女性美为主要目的，而《日出东南隅行》则是单纯描摹女性的美，不牵涉其他内容。它写女子的容貌，有"美目扬玉泽，蛾眉像翠翰。鲜肤一何润，秀色若可餐。窈窕多容仪，婉媚巧笑言"之句；写其舞姿，有"赴曲迅惊鸿，蹈节如集鸾。绮态随颜变，沈姿乏定源。俛仰纷阿那，顾步咸可欢"之语，都是正面的、细致的笔法，"秀色若可餐"更是显得切近。显然作者并不认为爱慕美色是邪恶的表现。这种审美态度开了南朝宫体诗中纯粹描写女性之美一类作品的先河。

陆机诗代表了西晋诗歌的唯美倾向。论写景的精细、语言的精练和典雅，都超过了建安时代的曹植、王粲等人；建安诗中偶尔可见的对偶句式，在陆机诗中往往占到一半以上，有些甚至接近通篇对仗。沈德潜称陆机"开出排偶一家"(《古诗源》)，把诗歌重对偶之风气的开创归于陆机而不是归于曹植、王粲诸人，这是对的。这些特点对后来诗歌的发展趋向产生了深远的影响。

这种唯美倾向固然可以视为贵族文化特征的表现，但它同时也和特定的人生态度、抒情需要相联系。西晋是一个传统价值观进一步崩溃、政治失衡、士人生活陷于彷徨无所依的时代。建安时代对于不朽功业的追求，正始时代阮籍、嵇康等人表现出的精神上的高傲，都包含着自我向外拓张的意识，但这一切在西晋都难以找到社会的和自身心理上的存在基础。人们的自我意识仍然很鲜明，但他们其实已经意识到自我的渺小和无奈。郭象注《庄子·逍遥游》，对文中大鹏小雀的寓言作出歪曲的解释，认为："苟足于其性，则虽大鹏无以自贵于小鸟，小鸟无羡于天池，而荣愿有余矣。"人生只要做到"适性"，便不必有太高的追求。这和嵇康对《庄子》的理解显然又有不同。在这种情况下，把美——自然之美、女性之美以及表现这些对象的语言的美——提升为单独的价值，使之成为无所依的人生的美化与慰藉，显然有某种精神解脱的意义。从前面对陆机一些诗的分析，可以看出这一点。

晋代及以后对陆机诗的讥评也不少。由于陆机的创作有表现文学才能和标榜学问的意识，便造成文辞的繁缛。张华即曾批评陆机道："人之作文，患于不才；至子为文，乃患太多也。"(《世说新语》注引)繁缛则难免有平弱乏力即缺乏"风骨"的现象，故清人沈德潜说，到了陆机，"西京以来空灵矫健之气不复存矣"(《古诗源》)。另外，陆机还好为模拟，如他的《拟古诗》十二首，就是把《古诗十九首》的一部分按照各篇原来的内容用不同的语言重写了一遍，其用力主要在于修辞，没有多少个人的特点。然而换一个视角去看，陆机诗歌创作中所呈现的这些不足，同时又是中国诗歌发展到一定阶段，在突破固有程式前所不

可避免会出现的情况。而其积极的意义，是为诗歌特殊语言的形成，作了具有一定价值的探索性的实验工作。

陆机的辞赋在精神上与他的诗有相通之处，不少作品也带有浓厚的感伤情致，表现了个人的渺小与人生的无奈。其中的出色之作，则在此基础之上，又显示出境界开阔，思想深邃的特征。如《叹逝赋》的如下一节：

悲夫！川阅水以成川，水滔滔而日度。世阅人而为世，人冉冉而行暮。人何世而弗新，世何人之能故，野每春其必华，草无朝而遗露。经终古而常然，率品物其如素。譬日及之在条，恒虽尽而弗悟。虽不悟其可悲，心惆焉而自伤！

从自然的更替联想及人世的代谢，以“世”与“人”词语的交替运用，喻示人类生生不息背景之下个人无可避免地被抛弃的宿命题旨，整体上给人一种回肠荡气而又不免悲凉失落的感觉。后来初唐诗人刘希夷“年年岁岁花相似，岁岁年年人不同”的诗句，其创意或许受到过此赋的启发。

陆机辞赋中的《文赋》，是一篇从创作角度讨论文章艺术的文学批评名作。赋中对创作过程里灵感的涌现，有生动的描绘；而其中就诗歌特征提出的“诗缘情而绮靡”的观点，继承并发展了曹丕《典论·论文》“诗赋欲丽”的主张，强调文学中情与美并重的重要意义，反映了晋代作家对文学特性的认识达到一个新的水准。

陆机的文章向来评价也很高。从文体演变的角度来说，其文在骈文形成过程中很有代表性的意义。而其《吊魏武帝文》，不但在文章中开创了“吊文”一体①，而且是用骈文写的抒情之作，为纯粹的文学作品。因而此文的出现既为文学开辟了一个新的门类，也意味着骈文的趋于成熟。文中抒写生死之际的眷恋、悲怆，颇足感人：

……惜内顾之缠绵，恨末命之微详。纡广念于履组，尘清虑于馀香。结遗情之婉娈，何命促而意长。陈法服于帷座，陪窈窕于玉房。宣备物于虚器，发哀音于旧倡。矫感容以赴节，掩零泪而荐觞。物无微而不存，体无惠而不亡。庶圣灵之响像，想幽神之复光。苟形声之翳没，虽音景其必藏。徽清弦而独奏，进脯糒而谁尝。悼繐帐之冥漠，怨西陵之茫茫。登爵台而群悲，眝美目其何望。既睎古以遗累，信简礼而薄葬。彼裘绂于何有，贻尘谤于后王。嗟大恋之所存，故虽哲而不忘。览遗籍以慷慨，献兹

---

① 在这之前贾谊曾作《吊屈原赋》；后人改称《吊屈原文》，非其本旨；真正的吊文是从陆机此篇开始的，可参看本编概说相关部分。

文而悽伤。

此外，陆机所作文体短小、取譬喻以见义的《演连珠》，也以精巧流贯著名。

陆机之弟陆云(262—303)，字士龙，曾官清河内史等职，后与陆机同时遇害。其才名稍逊乃兄。而所作《答车茂安书》一篇，用赋体笔法描写鄮县风光物产，较有特色。后来鲍照的《登大雷岸与妹书》或许受到它的影响。

与潘岳、陆机大致同时的"三张"，文学风貌大都与潘、陆相近，文辞华美而擅长写景。张载的《七哀诗》二首及《剑阁铭》，便是名作。而张协的成就则更突出些。

张协(? —307)，字景阳，安平(今属河北)人。由秘书郎，历中书侍郎等职，官至河间内史。因西晋后期时世纷乱，故隐居不出。永嘉初，征为黄门侍郎，称病不赴。有《张景阳集》。

张协最著名的作品是《杂诗》十首。诗以精致的文辞，展示了诗人面对自然而引发的诸多感慨，如第四首：

> 朝霞迎白日，丹气临旸谷。翳翳结繁云，森森散雨足。轻风摧劲草，凝霜竦高木。密叶日夜疏，丛林森如束。畴昔叹时迟，晚节悲年促。岁暮怀百忧，将从季主卜。

钟嵘《诗品》评张协诗云："其源出于王粲。文体华净，少病累，又巧构形似之言。……词采葱蒨，音韵铿锵，使人味之亹亹不倦。"这些特点从本篇中可以看出。大抵张协诗以擅长写景、状物工巧为主要特点，除本篇外，《杂诗》其他诸篇中如"腾云似涌烟，密雨如散丝"、"浮阳映翠林，回飚扇绿竹"等，都很突出。这方面他与陆机颇为相近。只是他用语较浅显，全篇的文辞也较少繁冗之病。

同时期值得注意的作家还有木华。华字玄虚，曾为太傅杨骏府主簿，以《海赋》一篇名传后世。赋写大海的波涛汹涌与辽阔无垠，辞藻华美，取喻繁博，文学风格上与潘、陆二家诗亦不异趣。像下面这一段：

> 飞沫起涛，状如天轮胶戾而激转，又似地轴挺拔而争回。岑岭飞腾而反覆，五岳鼓舞而相硾。濆渍沦而滀潔，郁沏迭而隆颓。盘盓激而成窟，湝冲瀿而为魁。

表现惊涛骇浪的急涌与缓泄，与波浪翻滚喷射之态，刻画之工，取喻之切，都比前代的写景之赋有了进一步的提高。

左思及刘琨

如果说潘岳、陆机代表着西晋文学的主流，左思则既有与之相近之处，又

有别具一格的创造。

左思(约250—约305),字太冲,齐国临淄(今属山东淄博市)人。出身寒微,不好交游。因妹左芬被召入宫,故移家京师。其间为了作《三都赋》,"构思十年。门庭藩溷皆著笔纸,遇得一句,即便疏之。"(《晋书·文苑列传》)赋成而名动朝野,一时"洛阳纸贵"。曾官秘书郎,为秘书监贾谧门下"二十四友"之一。贾谧被诛,他退居宜春里,专意典籍,并辞齐王司马冏之召。晚岁因洛阳大乱,举家迁居冀州。有《左太冲集》。

据《晋书·文苑传》载,左思"貌寝,口讷",入洛之初,被陆机等视为"伧父"。生理上的这些障碍,与寒族的家庭背景,无疑给他带来了很大的心理压力。作为一种个性化的反抗方式,他的作品因而显现出气概豪迈,极度自尊,并在某种程度上追求辞文壮美奇瑰的特征。这在他的诗歌辞赋创作中均有反映。

通过描写隐士的生活来表达对于自由而高尚的人生的向往,是西晋文学中较普遍的现象,左思也作有《招隐》诗:

> 杖策招隐士,荒涂横古今。岩穴无结构,丘中有鸣琴。白雪停阴冈,丹葩曜阳林。石泉漱琼瑶,纤鳞或浮沉。非必丝与竹,山水有清音。何事待啸歌?灌木自悲吟。秋菊兼糇粮,幽兰间重襟。踌躇足力烦,聊欲投吾簪。

此诗不仅与陆机的《招隐》题目相同,而且"石泉漱琼瑶"一句也显与陆机的"飞泉漱鸣玉"类似,其中的一首必受另一首的影响,可惜现已无从考知哪一首写作在前了。就诗句的语言说,左思此篇由于意象内涵的丰富,较王粲、曹植之作乃至陆机的《招隐》都更趋成熟。如"荒塗横古今"一句,既说明了隐士所居远隔人世,必须越过自古至今无人行经的"荒塗"才能找到,又由"横古今"这样的词语,使人由今天的隐士联想到古代的许多隐士,增加了"隐士"这一概念的历史深度。大概正因为此句的超卓,唐代的陈子昂曾把它改头换面地用在自己的《感遇》诗里:"苍苍丁零塞,今古缅荒途。"再如"非必"四句,其"山水"的"清音"与"灌木"的"悲吟"都是《庄子》的所谓"天籁",故此等诗句虽为写景,而实含有玄理,意味着对"天籁"的向往。此外如"丘中有鸣琴"一句,在使人如闻琴声的同时,又隐隐逗出沉醉于自然中的隐士潇洒抚琴的风姿;"秋菊"二句用《离骚》中"餐秋菊之落英"和"纫秋兰以为佩"的典故,不但写了山中兰菊的众多,更隐寓着隐士人格的完整。总之,在这以前固然已经出现了若干意象密集的优秀诗篇,而在意象内涵的丰富方面,此诗却有了新的进展。

左思最具独特风格的创作是《咏史诗》八首。诗以咏史为题,大约始于班

固，建安以后，继者不乏；但大都以叙写史实为主，间抒个人感慨。而左思的《咏史诗》，则主要是借历史材料来抒发自己的怀抱，开辟了咏史诗写作的新径。其中心内容，一是揭露、批判世族垄断政治而使寒门之士怀才不遇、有志难伸的社会现象，一是抒写个人的人生志趣；而两者又相互联系，并都可以溯源至正始文学。

在《咏史诗》之二中，作者以“郁郁涧底松，离离山上苗”的对照，揭露了当时社会以势位而不以才德取人，以致“世胄蹑高位，英俊沉下僚”的荒谬现实，这代表了寒士的共同愤慨。但《咏史诗》感人之处，主要却并不在于它对现实政治的批判（诗歌在这方面的作用总是很有限），而在于当作者意识到自己不能得到社会的合理对待时，并不陷于沮丧自怜，却以精神性的自我提升，表现出与社会的压迫相对抗的姿态，从而使诗中贯注了一种豪迈激昂的情绪。像其中的第五首：

> 皓天舒白日，灵景耀神州。列宅紫宫里，飞宇若云浮。峨峨高门内，蔼蔼皆王侯。自非攀龙客，何为数来游？被褐出阊阖，高步追许由。振衣千仞冈，濯足万里流。

诗在一个极为阔大的背景下展开叙述，而前半部分描绘王侯居处的文字，完全是从一种俯视的角度来加以组织，所以有令人目眩的宏观意味。后半部分则用“自非”两句作转折，对前半部分的王侯生活加以精神性的否定。然后把抽象的玄想化为形象的描绘，创造出“高步追许由”这一奇特之境。结句则另外铺写一种与开首四句同样境界阔大，而有清浊之别的场景，用对照手法，映衬出了个人孤傲、激昂的豪迈气概。

这种豪迈气概又是从何而来的呢？在第三、第六两首作者关于自我人生志趣的表述中，可以得到解答：

> 吾希段干木，偃息藩魏君；吾慕鲁仲连，谈笑却秦军。当世贵不羁，遭难能解纷。功成耻受赏，高节卓不群。临组不肯绁，对珪宁肯分？连玺曜前庭，比之犹浮云。
>
> 荆轲饮燕市，酒酣气益震。哀歌和渐离，谓若傍无人。虽无壮士节，与世亦殊伦。高眄邈四海，豪右何足陈！贵者虽自贵，视之若埃尘；贱者虽自贱，重之若千钧。

两诗表现出对个人的自我尊严的高度重视。在前一首中，作者想像个人可以以一种自由的身份来从事政治活动，可以凭借自己的才华轻易地获得成功而又始终不受社会既有等级秩序的束缚，不为荣华富贵而丧失自由；在后一首中，作者表明：人的尊严并非由他人、由社会地位来决定，而是由其自身决定。

个人如果选择了有尊严的生活，那么即使如荆轲、高渐离那样沦落为博徒狗屠，仍然能够傲视四海。正因如此，作者才能以居高临下的态度来批判、对抗社会的不合理压迫。这种人生态度对唐代诗人有很强的吸引力，李白的诗中就经常有类似的表述；其《古风》第十所写的鲁仲连，实际上来自经左思《咏史诗》改造过的形象，而非《战国策》所记载的本来面目。

值得注意的是，《咏史诗》所表现出的上述人生态度，恰恰又正是具有贵族特征的士族文化的产物。换言之，士族文化中对个人尊严的重视，也符合于人的一般本性。

从诗的语言风格来说，《咏史诗》与潘、陆等人的诗有明显差异。潘、陆的诗虽然也是偏重抒情的，但由于无奈的进退维谷的人生处境，很难表现出高昂的激情；相应地，他们的诗歌语言就向着唯美的、繁缛或精巧的方向发展，而主要不以抒情的力度见长。《咏史诗》则相对地较少雕琢的痕迹和过分的铺叙，主要以诗的气势与骨力取胜，有一种壮美之风，所以《诗品》有"左思风力"之誉。需要指出的是，这种风格在当时不占主导地位，同时由于相对而言比较注重个人理念的表述，因而某些篇章也有诗味不足的弊病。

除了《咏史诗》，左思的《娇女诗》也写得颇为出色。诗中描摹两个女儿纨素、惠芳娇憨天真之态，富于谐趣，风格别致。如写小女儿纨素初学化妆，以"明朝弄梳台，黛眉类扫迹"之语状之；相对地写大女儿惠芳的专意修饰，则用"轻妆喜楼边，临镜忘纺绩"两句摹画，一粗拙，一细心，便很传神地写出了不同年龄段的女孩子追求美的相异情状。全诗别无深旨，而慈父面对娇女时既爱又嗔的心情，跃然纸上。从文学史的角度看，出现这样完全生活化的作品，在晋代诗歌中是颇为特殊的。

中原崩溃、晋室南渡之际，刘琨在另一种人生体验中写出了激昂有力的诗章。

刘琨(271—318)，字越石，中山魏昌(今河北无极)人。"少负志气，有纵横之才"(《晋书》本传)。永嘉初年，任并州刺史。后又拜大将军，都督并州诸军事。在西晋末叶动荡的局势中，他联合鲜卑贵族拓跋猗卢、段匹磾，抗击匈奴与羯族的进攻。但最终还是被羯族首领石勒之部击破。因投奔段匹磾，又被段氏所杀。遗著后人辑集为《刘越石集》。

刘琨早年与后来成为东晋北伐名将的祖逖为友。后闻逖被用，与亲故书云："吾枕戈待旦，志枭逆虏，常恐祖生先吾着鞭。"(《晋书》本传)可见其在北方的抗敌活动，至少不仅仅是为了挽救晋室，也是为了求取自身的壮丽人生。这在魏晋时代，实是正常的思考。前人认为刘琨诗多表彰其忠于晋室的精神，这一点固然不错，但他的诗中更强烈的，却是一种欲力挽狂澜而自知其难、不无

人生失路之感的悲凉情调。其《扶风歌》云：

> 朝发广莫门，暮宿丹水山。左手弯繁弱，右手挥龙渊。顾瞻望宫阙，俯仰御飞轩。据鞍长叹息，泪下如流泉。系马长松下，发鞍高岳头。烈烈悲风起，泠泠涧水流。挥手长相谢，哽咽不能言。浮云为我结，归鸟为我旋。去家日已远，安知存与亡？慷慨穷林中，抱膝独摧藏。麋鹿游我前，猿猴戏我侧。资粮既乏尽，薇蕨安可食？揽辔命徒侣，吟啸绝岩中。君子道微矣，夫子故有穷。惟昔李骞期，寄在匈奴庭。忠信反获罪，汉武不见明。我欲竟此曲，此曲悲且长。弃置勿重陈，重陈令心伤。

诗写赴任并州刺史途中所见所感，风格与措辞在某些方面与曹操的《苦寒行》颇为相似。而其中知其不可为而为之的悲壮之情，比曹诗显得更为浓烈。诗开始部分的弘廓场面，让人想起左思《咏史诗》之五的起首部分。“烈烈悲风起”以下数语，则有一种晋代诗歌中少见的悲怆之情。但全诗结构较松散，文辞丛杂，显得精致不足。

刘琨存诗仅三首，另外的《答卢谌》、《重赠卢谌》二首风格与《扶风歌》大体相同。而说理谈玄的意味更加浓重，文学性不太高。前人评刘琨诗，谓之“善为凄戾之词，自有清拔之气”（《诗品》），“壮而多风”（《文心雕龙》），都是从诗中所含激荡而深沉的感情这一点下的判断。这种激越的感情是西晋一般诗人所缺少的，因此在当时的诗坛上便显得特立不凡。

第三节　东晋诗文与陶渊明

西晋后期爆发的“八王之乱”，导致中国北方重新进人分裂的时代，当时有所谓的“五胡十六国”，在北方各自或相替为政。南方则在公元三一六年西晋被匈奴人所建汉国覆灭后的次年，由琅琊王司马睿在建业（今江苏南京）登基，揭开了东晋王朝的序幕。

东晋王朝是在北方南下的汉族贵族与南方土著士族的共同支持下建立起来的。在整个东晋历史上，王室也是依靠士族中的俊乂之材度过一次次危机。因此，东晋成为历史上士族势力特别强大的时代。处在这种环境中的东晋士人，一方面并不放弃对自身的政治与经济利益的追求，一方面却渴望在精神上获得更大的解脱；他们的生活态度较前人少了些狂诞，多了些优雅和从容。唐代杜牧诗云：“大抵南朝皆旷达，可怜东晋最风流”（《润州二首》之一），便是由此而来的感想。

与此相应，东晋士族文化最突出的表现，是对玄学清谈和山水自然的爱好。清谈之风在魏末已盛，至东晋更为流行。士林领袖（如先后成为东晋政权之支柱的王导、谢安）往往是清谈中的核心人物，帝王中也不乏热心于此的人（如简文帝，《晋书》本纪称其"尤善玄言"）。以前的玄学清谈在抽象命题下还有隐然关涉政治背景的内容，东晋时则基本上远离政治，大抵只是表现士人的智慧与风度。谢尚《谈赋》描绘个中情形，为"斐斐亹亹，若有若无，理玄旨邈，辞简心虚"，可以想像其飘忽于世俗生活之外的风味。此外，佛教在当时也已对士大夫开始产生影响。不过，其影响还主要在宗教观念方面。至于在哲学思想上，由于当时的僧徒以"格义"①的方法来解释佛学，人们还难以明确把握佛学和玄学的不同，从而对士大夫的影响还不大。

对山水自然的爱好，固然是前代风气的延伸，却也有这一时代特别的条件。当时北方名族南徙以后，多在浙东一带经营庄园，这里山水风光的明媚秀丽，实非西晋时士人聚居的洛阳等地可比；而东晋士人追求脱俗、标榜优雅从容的生活态度，也使他们更容易与自然相融合。在《世说新语·言语》的一些记载中，可以明显感觉到当时人对自然的亲近和敏感，与前人相比是更为深切了的：

> 王子敬云："从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇。若秋冬之际，尤难为怀。"
>
> 简文入华林园，顾谓左右曰："会心处不必在远，翳然林水，便自有濠濮间想也，觉鸟兽禽鱼，自来亲人。"

这里对自然的态度，已经不仅是品赏，而且是从品赏中引发出对人生的感动。

上述两种现象，对东晋文学的特点有极大影响。

郭璞与玄言诗

关于东晋文学，我们首先要谈的是从北方到南方的郭璞。

郭璞（276—324），字景纯，河东闻喜（今属山西）人。博学好古，长于阴阳卜筮之术。西晋末避乱过江，曾任王导参军。东晋初为著作佐郎。后为大将军王敦引作记室参军。当王敦不服司马氏的抑制而欲起兵谋反时，曾受命卜筮吉凶，以卜得必败之象，劝阻王氏勿反，而被王敦杀害。诗文传世者，后人辑为《郭弘农集》。另著有《尔雅注》、《方言注》、《山海经注》、《穆天子传注》等。

---

① 以中国原有的哲学（主要是玄学）概念和词汇来解释佛学，称为"格义"。

郭璞在文学史上最著名的成就，是在南渡后创作了一组《游仙诗》①。借游仙题材来表现从现实中获得解脱的愿望，在阮籍《咏怀诗》中已屡见，嵇康并写有以《游仙诗》为题、旨在摆脱尘秽的作品，郭璞《游仙诗》与之有沿承关系。不过，郭璞更多地把虚构的仙界作为永恒和超越的象征，以对照出现实生活中价值观的不可靠和不足道；同时，他又把西晋以来渐盛的向慕隐逸的内容融入诗中，实是阮籍《咏怀诗》、嵇康《游仙诗》与陆机、左思等人《招隐诗》的结合。诗中表达的，主要是摆脱人世间的拘束而进入自由境界的幻想。如其七：

> 旸谷吐灵曜，扶桑森千丈。朱霞升东山，朝日何晃朗。回风流曲棂，幽室发逸响。悠然心永怀，眇尔自遐想。仰思举云翼，延首矫玉掌。啸傲遗世罗，纵情在独往。明道虽若昧，其中有妙象。希贤宜励德，羡鱼当结网。

在幻想的仙界中，可以“纵情”、“独往”；而在这虚构的超越时空的立场上看人间，一切都变得非常渺小，那里的不自由的生活显得格外可怜：“东海犹蹄涔，昆仑蝼蚁堆。遐邈冥茫中，俯视令人哀。”（其八）甚至被前人当作高尚的典范来歌颂的伯夷、叔齐之流，由于不能够摆脱渺小的人间是非，也丝毫不值得效仿，因此作者宣称要“高蹈风尘外，长揖谢夷齐”（其一）。

《游仙诗》通过“仙”与“凡”的对照，以富于色彩的文辞，生动地描绘出一种超越现实的人生境界，不仅在东晋和南朝受到许多人的喜爱，在唐代，如李白、李贺的一些诗作中，也仍然可以看到它的影响。

《游仙诗》的另一题旨，是对人生无可挽回的悲剧性结局的咏叹。这与前此西晋文学的某些方面也有承继关系，是潘岳、陆机等探讨人生价值诗作的进一步深化，也带有浓厚的感伤情调。如其四：

> 六龙安可顿，运流有代谢。时变感人思，已秋复愿夏。淮海变微禽，吾生独不化。虽欲腾丹谿，云螭非我驾。愧无鲁阳德，回日向三舍。临川哀年迈，抚心独悲吒。

诗中表现的，实是个人无法获得生死解脱的深切悲哀。在最末两句中，更显示出一种极度的焦虑。值得注意的是，因无法超越生死而产生的焦虑与慨叹，在以后陶渊明的诗作中也有呈现，并且情绪更为激烈。

郭璞的辞赋中，现存篇幅最大的是《江赋》，而艺术上更值得一提的，是《登百尺楼赋》。后者的前半段如下：

---

① 诗中有“灵溪”、“青溪”，据《文选》李善注，皆为荆州一带地名，故诗当作于郭氏南下之后。

在青阳之季月，登百尺以高观。嘉斯游之可娱，乃老氏之所叹。抚凌槛以遥想，乃极目而肆运。情眇然以思远，怅自失而潜愠。瞻禹台之隆崫，奇巫咸之孤峙。美盐池之滉汙，察紫氛而霞起。异傅岩之幽人，神介山之伯子。揖首阳之二老，招鬼谷之隐士。

尽管题材与王粲《登楼赋》相近，而写登楼所见所思，已完全是一种境界更为虚幻的场面。就这点而言，其风格与作者在《游仙诗》中所展示的是一脉相承的；所表现的，也是个人期待摆脱人世间的束缚而进入自由境界的幻想。

据《世说新语》注引檀道鸾《续晋阳秋》的说法，东晋玄言诗代表作家孙绰、许询均是"祖尚"郭璞的，他把郭璞视为东晋玄言诗风的先导。这里似乎有问题，因为郭璞的《游仙诗》辞采颇丰艳，与东晋流行的以抽象语言说理的枯淡之作不同。不过从另一个角度来看，从正始以来，包括阮籍、嵇康在内，诗歌就有好议论、好说老庄哲理的风气，郭璞诗也有这种毛病，孙、许诸人沿此而变本加厉，也是可能的。

玄言诗是因清谈风气空前兴盛而造成的哲理笼盖文学的产物，它不追求诗的形象性，也不重视诗风的劲健华丽，而以表现理趣见长。关于它的兴起与特征，沈约在《宋书·谢灵运传论》中写道：

有晋中兴，玄风独振。为学穷于柱下，博物止乎七篇，驰骋文辞，义殚乎此。自建武暨乎义熙，历载将百，虽缀响联辞，波属云委，莫不寄言上德，托意玄珠，遒丽之辞，无闻焉耳。

由此可见，玄言诗的重要特征，一是在题旨方面以"寄言上德，托意玄珠"为主，一是艺术风格方面无"遒丽之辞"，比较素朴。但应该注意到问题还有它的另一面。正如前述，玄学清谈和悦情山水自然是东晋士人普遍的双重爱好，而且这两者之间又是相互关联的。在玄学之士看来，人生的根本意义不在于世俗的荣辱毁誉、成败得失，而在于精神的超越升华，对世界对生命的彻底把握。宇宙的本体是玄虚的"道"，四时运转、万物兴衰是"道"的外现。所以对自然的体悟即意味着对"道"的体悟，人与自然的融合即意味着摆脱凡庸的、不自由的、为现实社会关系所羁累的世俗生活，而得到自由和高尚的生存体验。所以玄言诗大多以体察自然发端，它与田园诗、山水诗的兴起，是有很重要的关联的。

玄言诗的代表作家是孙绰。孙绰(314—371)字兴公，太原中都(今山西平遥西北)人。家于会稽(今浙江绍兴)，少好隐居。入仕之初为著作佐郎，后曾任永嘉太守，官至廷尉卿。有《孙廷尉集》。

孙绰的诗，大部分如《诗品》所言，"平典似《道德论》"。即基本上都是抽象说理，很少诗趣。但当诗中灌注了鲜活的情感时，情况就有所不同。如下面这

首《秋日》：

> 萧瑟仲秋月，飂戾风云高。山居感时变，远客兴长谣。疏林积凉风，虚岫结凝霄。湛露洒庭林，密叶辞荣条。抚菌悲先落，攀松羡后凋。垂纶在林野，交情远市朝。澹然古怀心，濠上岂伊遥。

尽管诗中确乎没有什么“遒丽之辞”，但通过表现自然的神韵及个人与自然的契合，还是创造出了一种令人神往的意境。又如《兰亭诗二首》之二：

> 流风拂枉渚，停云荫九皋。莺语吟修竹，游鳞戏澜涛。携笔落云藻，微言剖纤毫。时珍岂不甘，忘味在闻《韶》。

诗用淡雅的笔触描绘一种富于理趣的自然景致，试图以此去展示玄理的无穷蕴味。而上引两诗的末尾，均有数语阐发诗旨。这种在诗中探索自然与人的精神世界的契合之处，并以比较素朴的言语加以表现，而最终又归结为一种理念的特征，实开了后来陶渊明诗歌的先声。

孙绰也擅长辞赋创作，作品著名的是《游天台山赋》和《遂初赋》。前者借游天台而畅说个人对神仙生活的企慕，语多玄意，不甚感人。但其中所述登天台山过程中的奇险情形，如“披荒榛之蒙茏，陟峭崿之峥嵘。济楢溪而直进，落五界而迅征。跨穹隆之悬磴，临万丈之绝冥”等等，描绘高山奇绝之象，笔调超逸，颇多神采。

王羲之与谢安

与孙绰大致同时的作家中，较著名的是王羲之和谢安。

王羲之（321—379，一作303—361），字逸少，琅琊临沂（今属山东）人。他是东晋名臣王导的侄子，起家秘书郎，官至右军将军、会稽内史，世称王右军。王氏擅长书法，好山水之游。辞官后定居山阴（今浙江绍兴），专意书艺。他文学上的代表作，是散文《兰亭诗序》：

> 永和九年，岁在癸丑，暮春之初，会于会稽山阴之兰亭，修禊事也。群贤毕至，少长咸集。此地有崇山峻岭，茂林修竹，又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水，列坐其次。虽无丝竹管弦之盛，一觞一咏，亦足以畅叙幽情。
>
> 是日也，天朗气清，惠风和畅，仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。
>
> 夫人之相与，俯仰一世，或取诸怀抱，悟言一室之内，或因寄所托，放

浪形骸之外，虽趋舍万殊，静躁不同，当其欣于所遇，暂得于己，快然自足，曾不知老之将至；及其所之既倦，情随事迁，感慨系之矣。向之所欣，俯仰之间，已为陈迹，犹不能不以之兴怀，况修短随化，终期于尽。古人云：死生亦大矣，岂不痛哉！

每览昔人兴感之由，若合一契，未尝不临文嗟悼，不能喻之于怀。固知一死生为虚诞，齐彭殇为妄作。后之视今，亦犹今之视昔，悲夫！故列叙时人，录其所述。虽世殊事异，所以兴怀，其致一也。后之览者，亦将有感于斯文。

此文作于晋穆帝永和九年(353)，所记为王氏与谢安、孙绰等四十余人于山阴兰亭修禊事。文中突出反映了东晋士人从山水自然中感悟人生的意趣，表现了对生命的深深眷恋和对自然的敏锐的感受力。文字由清隽恬淡始而进至超脱深沉。因为将情与理相融为一，故关于人生哲理的探讨对文章并不造成破坏。另据《世说新语・企羡》记载，当时有人曾将本序比作西晋石崇(249—300)所撰《金谷诗序》，王氏闻之“甚有欣色”。《金谷诗序》现存文甚短，其中写景部分并不出色，而引人注目的，是它对“感性命之不永，惧凋落之无期”的强调。由此可见王羲之《兰亭诗序》在当时人及王氏本人心目中最重要的部分，也便是文中对人生哲理的探讨。

谢安(320—385)，字安石，陈郡阳夏(今河南太康)人。出身士族，由吴兴太守，历吏部尚书等职，到晋武帝时官至宰相。晚岁因受排挤，出镇广陵，不久病故。

谢安以政治家而兼擅文辞，特殊的地位，使他的作品颇多人生慨叹。其中写得较为出色的，是书信体文章《与支遁书》：

思君日积，计辰倾迟。知欲还剡自治，甚以怅然。人生如寄耳，顷风流得意之事，殆为都尽。终日感感，触事惆怅。唯迟君来，以晤言消之。一日当千载耳。此多山县，闲静差可养疾。事不异剡，而医药不同。必思此缘，副其积想也。

信中文辞不着色彩，平平淡淡，而表现的情致，则真挚可感。尤其是信中无所顾忌地言及个人对生命易逝的悲愁，显现了与西晋文学同样深沉的人生感悟。

湛方生与释慧远

王羲之、谢安之后，东晋后期较有代表性的作家，是湛方生和释慧远。

湛方生，生卒年不详，据所撰《庐山神仙诗序》中言及太元十一年(386)

事推测，大约是晋孝武帝时人。曾任卫军谘议参军。他在文学上的成就，首先表现为创作了不少玄意渐淡而描摹自然山水颇工的诗作。如《帆入南湖》：

彭蠡纪三江，庐岳主众阜。白沙净川路，青松蔚岩首。此水何时流，此山何时有。人运互推迁，兹器独长久。悠悠宇宙中，古今迭先后。

此诗前四句纯是写景，其中三、四两句对仗工整，而注重自然色彩的描写，是前此玄言诗中少见的。第五句以下，虽仍以说理为主，但已不主于表现比较玄妙的神学式的哲理，而拓展为抒发较为宽泛的由自然与人生的关系所引出的感慨，并有一种历史的沧桑感。后来唐代张若虚《春江花月夜》一诗中的某些表现手法，或即源于此。又如《佚题诗》：

仲秋有秋色，始凉犹未凄。萧萧山间风，泠泠积石溪。

同样是写景，又主要以个人内心的感受着笔，力图展示萧萧秋景背后的意境。这种写景方式，在稍后的陶渊明诗歌中得到了较成功的继承与创造性的发展。

湛方生的辞赋文章颇见创意。他的《怀春赋》重视展现自然变化在个人内心激起的复杂情绪，并重现出西晋陆机等讲究文辞藻饰的特色。像"麦芃芃而含秀，桑蔼蔼而敷荣。华照灼以烂林，叶婀娜以媚茎"这样明丽的句子，在前此玄风大畅的文坛上是很难见到的。而《游园咏》一篇，则更以清隽秀挺的文笔，充分显现了作家身处纯净自然的愉悦之怀：

谅兹境之可怀，究川阜之奇势。水穷清以彻鉴，山邻天而无际。乘初霁之新景，登北馆以悠矚。对荆门之孤阜，傍渔阳之秀岳。乘夕阳而含咏，杖轻策以行游。

在以上这一段文字中，清秀的山水被作家以一种明快的笔调加以观赏性的展示；而文字之外，又蕴含了一份对自然冲淡无欲，但愿融身于其中的陶然情致。这样的境界，在中国文学史上一直是许多作家创作时追求的目标。

释慧远(334—416)，俗姓贾，雁门楼烦(今山西宁武附近)人。年二十一，从释道安出家，精通般若性空之学。太元六年(381)移居庐山，倡弥陀净土法门，为后世尊为佛教净土宗始祖。他的诗现仅存一首，即《庐山东林杂诗》：

崇岩吐清气，幽岫栖神迹。希声奏群籁，响出山溜滴。有客独冥游，径然忘所适。挥手抚云门，灵关安足辟。流心叩玄扃，感至理弗隔。孰是腾九霄，不奋冲天翮。妙同趣自均，一悟超三益。

也许是由于作者为出家之人，又身处玄风曾经大畅的南方佳山水间，故诗中仍

较多留有叙说玄理，表现玄意，展示玄趣之处。但诗的前六句，却在对空灵出尘的景色的描绘中，烘托出一个独游客的孤高身影，形象生动，意境深远，艺术上显然超出一般玄言诗作甚多。

释慧远传世的文章相对较多，其中文学价值较高的，是《庐山记》。记文叙写庐山胜景，笔法洗练，而状摹自然山色极见功力。如下面总叙山景的一段：

> 其山大岭，凡有七重。圆基周回，垂五百里。风雨之所摅，江山之所带。高岩仄宇，峭壁万寻。幽岫穿崖，人兽两绝。天将雨，则有白气先摶，而缨络于山岭下。及至触石吐云，则倏忽而集。或大风振岩，逸响动谷，群籁竞奏，其声骇人。此其化不可测者矣。

文虽不繁，而山之概貌、特征，及山雨欲来，狂风已至之态，跃然纸上。这种以简洁优美见长的散文风格，到南朝得到了长足的发展，在谢灵运、鲍照的某些作品里，便可以找到类似的遣词方式和境界。

据史籍记载，玄言诗风至东晋末殷仲文、谢混，开始发生较大的变化。如沈约说："仲文始革孙、许之风，叔源（谢混字）大变太元之气。"（《宋书·谢灵运传论》）殷、谢存诗数量很少，不完全能够据以判断他们在诗风变革中的作用。如从现存东晋诗歌的总体情况来看，大致可以说，一则玄言诗与描写山水自然的诗本来就并非是截然对立的，一则愈到后期，描写山水自然而兼有玄理或佛理的诗愈是增多。上述湛方生与释慧远即其例。至于殷仲文、谢混特别受重视，除了他们社会地位较高因而影响较大，恐怕还因为他们的诗与湛方生的辞赋文章类似，比较明显地延续了西晋诗的华美的特征。如《诗品》便明白说谢混、殷仲文为当时"华绮之冠"。而谢混显然在写景方面更突出一些。其《游西池》中"惠风荡繁囿，白云屯曾阿。景仄鸣禽集，水木湛清华"之句，堪称秀丽。他与族侄谢灵运关系密切，对谢灵运的诗歌创作应该有较大的影响。

东晋诗歌另有一种值得注意的现象，是有些上层文士开始运用江南短小的民间歌谣体式写作，如谢尚有《大道曲》，孙绰有《情人碧玉歌》，王献之有《桃叶歌》，这预示着民间乐府将再度影响文人创作而造成新的变化。

陶渊明

东晋文学就总体而论，其繁荣程度似乎既不及之前的西晋，也不及之后的刘宋。但生活于晋宋之际而习惯上归入东晋的陶渊明，却被后人推举为整个魏晋南北朝最为杰出的文学家。

陶渊明(365—427),字元亮,后更名潜,浔阳柴桑(今江西九江)人。他的血统中有江南少数民族——溪族的因子①,曾祖陶侃本为渔户,后以军功发迹,赠大司马;荫庇所及,使陶渊明的祖父、父亲也都做过太守之官。但到了陶渊明本人,却时运不济,幼年丧父,很早便尝到了贫困的滋味。年未而立,便出就江州祭酒一职,不久辞官归隐。后来他又断断续续地在江州刺史桓玄、镇军将军刘裕等人的门下当过几任参军一类的小官,并最终因生计所迫、亲友所劝而官彭泽令。但在彭泽令任上仅八十余天,即以不堪忍受官场缛节,弃职返乡。自此以隐居躬耕终其一生。有《陶渊明集》。

陶渊明在文学创作上是一位全才型的人物,从他现存的诗歌、辞赋和散文中都可以举出不少传世名篇。而由文学发展的历程看,他最具独创性的成果是在诗歌方面。作为一位身处东晋南朝之交的诗人,他的诗还带有较多的玄言诗的印痕,诗中好言哲理,但他高出一般玄言诗人之处,在能把哲理相当圆满地结合在对自然事物或者乡村景色的动人描绘之中,并因此创造出了一种富于诗意的玄言诗和前人未曾涉及的田园诗。另一方面,他后期的诗文创作又在深入地表达个人情感等方面作了可贵的探索,一定程度上成为后来南朝文学的先声。

陶渊明的诗歌创作,以他四十二岁第二次弃官归隐为界,大致可以分为前后两个时期。前期诗作以表现玄意或在对自然景色的描述中抒发个人玄想为主,语境恬淡,结构自然。后期诗歌,则重在描绘田园风光,表现个人归隐心绪,同时也呈现出对生命易逝的焦虑和壮志未酬的悲愤,构思上平静与奇崛并具,风格多样。

陶诗中属于前期的诗歌里,最著名的当数三十九岁时写的《饮酒二十首》中的第五首②:

> 结庐在人境,而无车马喧。问君何能尔?心远地自偏。采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲辩已忘言。

据《饮酒》组诗诗题后自序,诗是作者在"闲居寡欢,兼比夜已长,偶有名酒,无夕不饮。顾影独尽,忽焉复醉。既醉之后,辄题数句自娱"的状态下写的。因为是醉境中的产物,所以此诗最成功的地方,是用飘逸而又略带恍惚的诗语,营造起一种个人与自然、内心与外界浑然一体、不分彼此的美妙境界。在这一

---

① 参见陈寅恪先生《魏书司马叡传江东民族条释证及推论》中的有关考证,文载《金明馆丛稿初编》。

② 以下所述陶渊明作品的系年,主要依据逯钦立《陶渊明事迹诗文系年》,文附载中华书局1979年版《陶渊明集》后。

境界里，物的存在与变化以心的感受为唯一动因，只要诗人的内心已经远离尘俗，则虽身处车马喧嚣的闹市之中，依然会有居地偏僻之感。而也正因诗人心地如此超凡脱俗，故其忆念中的世界，均浸润在一种和谐的逸韵之中。“采菊东篱下”以下诸句，在充分发挥诗句句式的自由度与诗语语外之旨方面，可谓匠心独运。其中像“悠然见南山”一句，既可理解为诗人悠然地看见南山，也可读解作诗人看见南山的悠然①，物我同一，颇契醉心之语；“飞鸟相与还”，则除了字面上的飞鸟相伴还巢的意思外，还带有一层有生之物返归自然（“山”）的寓意。而结束之辞归结到一种言语无法解说的“真意”，又将全诗推向了一种更为玄远的境地。从某种角度看，这首以“饮酒”为题的诗仍是一首玄言诗，但它与前此那种以纯粹说理为目标而少考虑诗的特性的玄言诗相比，一个很大的进步，是回复到用真正的诗的语言去表现内心对玄意欲言不能的感受，同时又用了表面平静而内部颇具情致的意境，来侧面展示玄意即在人心中的题旨。而醉酒的境界，又正好是创造这种但求传达玄意而不必追求言语确定性与明晰度的新玄言诗的最佳时机。

在这里需要说明的是：陶渊明诗歌语言的成就，不在于意象的密集，而在于意象内涵的丰富。以此诗的前四句来说，其“问君何能尔”一句，毫无意象可言，完全是散文式的承上启下之语。其后王维的“虽与人境接，闭门成隐居”（《济州过赵叟家宴》），显然受陶渊明这四句的影响。因“虽与人境接”，即“结庐在人境”；“成隐居”即“无车马喧”；唯王维的避世方式在于“闭门”，陶渊明则在于“心远”而已。但王维只用两句诗就涵盖了陶渊明用四句诗来表达的意象，这自是后来居上的正常现象，却也可见陶诗并不以意象密集见长。不过，其中间四句的含蕴之富和构造的浑成，实为我国的古代诗歌别开生面。在前两句中，人的悠然（篱边采菊）与自然（“南山”）的悠然融而为一。在后两句中，山气的灵动美妙与劳苦了一天的群鸟终于归向自然，这不仅是一幅感人的画面，而且也富于象征意义：包括人在内的所有的动物最终都是要像鸟这样地归向自然的吧，这实在是一个美丽的结局和永恒的安慰。由此也就可以理解，诗人这种与自然融而为一的悠然的生活，正是人生意义的所在。所以，这四句诗创造了一种可以引发人们多种联想的境界；全诗的最后两句实际上是在启发读者去探寻其中的“真意”，从而使联想的空间更其广阔。在我国传统的文学批评中被评为富于“弦外之音，言外之味”的这种境界的出现，是我国诗歌史上的一大进展。它是通过诗人对生活场景的择取，并根据一定的意念加以提

① 此采日本学者吉川幸次郎之解说，见所撰《陶渊明》一文，文收入吉川氏《中国诗史》，中译本由章培恒等译，安徽文艺出版社 1986 年版。

炼、集中和组织而形成的，所以其中渗透着诗人对生活的感悟。也正因此，陶渊明和左思诗歌的意象虽都内涵丰富，但左思偏重于修辞的手法，陶渊明则得力于上述境界的创造。从此以后，显示"弦外之音，言外之味"的境界就日益成为我国诗歌的一个重要方面并扩大其影响。

这一时期的陶诗中蕴含类似境界的，还有写于三十七岁时的《辛丑岁七月赴假还江陵夜行涂口》和作于三十九岁时的《癸卯岁十二月中作与从弟敬远》等。其前一首说："凉风起将夕，夜景湛虚明。昭昭天宇阔，皛皛川上平。怀役不遑寐，中宵尚孤征。"自然界如此广大、宁静、深沉、光明、空灵，而自己的龊龊奔竞与伟大的自然相比便成了渺小而卑琐的存在，何等可笑可鄙。所以接着的两句就是"商歌非吾事，依依在耦耕。"诗中的这些写景的句子，与上引的"采菊"等句实有异曲同工之妙。

陶渊明后期的诗作，一方面继承了上述《饮酒》等诗的基本格调，另一方面也有了不少新的拓展。

在继承的一面，可举其四十四岁时所作《和郭主簿二首》中的第二首为例：

> 和泽周三春，清凉素秋节。露凝无游氛，天高风景澈。陵岑耸逸峰，遥瞻皆奇绝。芳菊开林耀，青松冠岩列。怀此贞秀姿，卓为霜下杰。衔觞念幽人，千载抚尔诀。检素不获展，厌厌竟良月。

诗述怀友之绪，在借自然之景表现个人体悟方面和《饮酒》诗同诣——尤其是"陵岑耸逸峰，遥瞻皆奇绝。芳菊开林耀，青松冠岩列"诸句，跟"悠然见南山"、"飞鸟相与还"等实出于相似的构思，因而也有相似的句式。而"衔觞念幽人，千载抚尔诀"两句，则又展示了诗人依然注重于在诗中表现个人玄想，追求宇宙真意的一贯作风。

至拓展的一面，又可分为题材及感情表达方式两类来说。题材的拓展中，最引人注目的便是陶渊明归隐后写的大量的田园诗。兹举《归园田居五首》中的第一、第三两首为例：

> 少无适俗韵，性本爱丘山。误落尘网中，一去三十年。羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。开荒南野际，守拙归园田。方宅十余亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树巅。户庭无尘杂，虚室有余闲。久在樊笼里，复得返自然。

> 种豆南山下，草盛豆苗稀。晨兴理荒秽，带月荷锄归。道狭草木长，夕露沾我衣。衣沾不足惜，但使愿无违。

两诗大约写于诗人从彭泽归里的次年。诗中着意表现的，是摆脱仕途羁绊后

身心的愉悦与乡间生活的恬静悠闲。前一首结构上采用了首尾以直叙之语相呼应，中间用“羁鸟恋旧林，池鱼思故渊”两句比兴之辞，引出大段铺陈式的田园场景描绘的形制，意在借近乎琐碎的有关乡土风光的述说，去反衬诗人对“尘网”、“樊笼”的极度厌恶，并表达个人对回复既具有实性又意指身心状态的“自然”的无限欣慰。后一首则择取种豆南山及因之参与田间劳作的特定场景，对田园生活作了不露痕迹的美化式描绘。二诗所营造的意境与前引《饮酒》诗有某种程度的相似，从前一诗的“少无适俗韵”的起句与“复得返自然”的结语，到后一首的“但使愿无违”的表述，正可见出诗人一以贯之的对超脱凡俗的理想的不懈追求和适于自然的独特个性，但题材却已有所区别，因为自然场景在诗中已不再是某种玄意的象征性的借喻，而是诗人实际生活的诗化写照。从这一层面上说，这两首诗已堪称真正意义上的田园诗。

当然在题材拓展这一方面，也仍不乏对前期诗作主导风格的继承。比如同样在《归园田居》组诗中，就还可以看到陶氏比较标准的新玄言诗。如第四首以“久去山泽游，浪莽林野娱”起首，虚构了一个在荒野中与采薪者问答的情节，最后得出“人生似幻化，终当归空无”的结论，显现了浓烈的借诗谈玄的风貌。

就感情表达方式的拓展而言，后期陶诗中已为前人指出的，主要是与平淡自然的陶诗主流风格截然相反的所谓“金刚怒目”式的出语形式。其代表性的诗作，是《读山海经》组诗的第十首：

> 精卫衔微木，将以填沧海。刑天舞干戚，猛志故常在！同物既无虑，化去不复悔。徒设在昔心，良晨讵可待？

此诗取《山海经》中炎帝少女溺于东海，化为精卫鸟而衔西山木石填海，以及刑天和天帝争神，被割断头颅，而仍以乳为目，以脐为口，操干戚起舞这两个悲壮的故事为引，充分地表现了诗人壮志未酬而又痛感时不再来的悲愤心情。语调急切，有一种强烈的感染力。

与这种表达情感方式相通而又颇存差异的，有其四十五岁时所写的《己酉岁九月九日》：

> 靡靡秋已夕，凄凄风露交。蔓草不复荣，园木空自凋。清气澄余滓，杳然天界高。哀蝉无留响，丛雁鸣云霄。万化相寻绎，人生岂不劳。从古皆有没，念之中心焦。何以称我情，浊酒且自陶。千载非所知，聊以永今朝。

此诗中既没有《饮酒》诗中的悠然，尽管也写到了“浊酒且自陶”；也没有《归园田居》的恬静，虽然也描绘了不少自然的场景。就这点说，它与上引的《读山海

经》诗都背离了原先的与自然融合的追求，故有其相通之处。但它又显然不同于上述“金刚怒目”式的倔傲悲愤。其中展示的，是一种对生命易逝的焦虑。这种焦虑的身影在汉代的《古诗》十九首中曾经闪现，但在那里很快被及时行乐的吟唱所代替。而到陶渊明，则以一种新的凝聚化姿态重新凸现了这种焦虑。此时自然与人的合一被转向了另一个角度，即人作为自然的一部分同样不可抗拒死神的降临。因此自然草木被置于一种或明或暗的背景中，而虫鸟也被描绘成寂响不定。虽然诗末将“浊酒”引入以冲淡焦虑的浓度，但整首诗前面大半的低调叙写，已将其基本风格限定在一种凄苦激越的格局中。

风格与之类似而艺术造诣更高的，还有晚年所作《杂诗十二首》中的第二首：

> 白日沦西阿，素月出东岭。遥遥万里辉，荡荡空中景。风来入房户，夜中枕席冷。气变悟时易，不眠知夕永。欲言无予和，挥杯劝孤影。日月掷人去，有志不获骋。念此怀悲凄，终晓不能静。

诗的前四句境界弘廓，极具气势。自第五句起，以风为介引，转入对自身所处与感悟的描绘。在充分表现了个人无人可与晤语，独有持杯劝自己的影子饮酒的孤独情怀后，用句式奇崛的“日月掷人去”诸语，将诗人因光阴已逝而感到的深切悲哀表现得淋漓尽致。全诗结构上一如陶渊明以往诗作的圆润自然，而所表现的感情及其表现方式却异常地激越悲愤，整体上给人一种愈到后面感情表现愈急迫、强烈的感受。这种感情表现方式的拓展，无疑是陶渊明后期思想矛盾的一种艺术外化。而从文学形式的发展看，它们又与阮籍、左思一路的诗风有着继承的关系。

除了诗歌，陶渊明在辞赋与散文方面也创造了高出时辈的成就。他的代表性的辞赋与散文大多写于第二次归隐之后，意旨以表现精神束缚得到解脱后的愉悦为主，同时也用文章形式展示了个人对无拘无束的自由天地的向往。结构精巧，语辞自然，既有魏晋文章特有的洒脱，也不乏南朝辞赋的明丽之美。其中最为出名的，是《归去来兮辞》和《桃花源记》两篇。

《归去来兮辞》包括序及辞两部分，序署年月为“乙巳岁十一月”，即晋义熙元年(405)，而辞中语涉及春耕，故一般推定全文完成于序所署年份的下一年，即义熙二年(406)，时陶渊明四十二岁。据辞序，这篇辞赋之所以题名为《归去来兮辞》，是由于作者任彭泽令后不久，便感“质性自然，非矫励所得。饥冻虽切，违己交病”，而“眷然有归欤之情”，适程氏妹丧于武昌，故“情在骏奔，自免去职”。至辞赋正文，则围绕着陶渊明平生最为欣赏的适性自然之说展开话题，结构上用“归去来兮”四字起首，先表述诗人自己“觉今是而昨非”的彻悟之

念,继铺叙归家经过与回返乡里之后的闲适,最后归结到"聊乘化以归尽,乐夫天命复奚疑"的题旨,与前引《归园田居》诗颇为相似,且凭借了辞赋的特长,中间的铺叙部分抒写更为自由,因而成为全文中最精彩的部分:

> 引壶觞以自酌,眄庭柯以怡颜。倚南窗以寄傲,审容膝之易安。园日涉以成趣,门虽设而常关。策扶老以流憩,时矫首而遐观。云无心以出岫,鸟倦飞而知还。景翳翳以将入,抚孤松而盘桓。归去来兮,请息交以绝游。世与我而相违,复驾言兮焉求?悦亲戚之情话,乐琴书以消忧。农人告余以春及,将有事于西畴。或命巾车,或棹孤舟。既窈窕以寻壑,亦崎岖而经丘。木欣欣以向荣,泉涓涓而始流。善万物之得时,感吾生之行休。已矣乎!寓形宇内复几时,曷不委心任去留?

这部分的特点,是不单作纯叙事式的描述,而是多插入作者个人的感受,尤其是弃去官职回归乡里之初的新异感受。同时由于脱尽了樊篱,作者个人的独立与自尊意识表现得尤为明显,像"世与我而相违,复驾言兮焉求"两句,不仅可以看到其中与《归园田居》诗之三"但使愿无违"句的相通之处,而且比前者更进一步,把"我"与"世"的对立加以强化,并且是尘世和我对立,而不说我跟尘世对立,显然将我摆在了一个更主要的位置。也正因此,尽管文章开始部分写到了对岁月已逝的悲怅,后半部分写到了对未来有限时光的珍惜,但整体上并不给人以悲观的感觉,而更多地表现出作者能够自由地把握现在的自信与欢愉。

与《归去来兮辞》同负盛名的散文《桃花源记》,一般也认为作于陶氏归隐之后。此记后并有五言诗一首,复述记中所言之事,并写到桃花源"春蚕收长丝,秋熟靡王税",显现了作者怀有一种乌托邦式的小国寡民的政治理想。《桃花源记》的本文,则语简意深,颇耐人寻味:

> 晋太元中,武陵人捕鱼为业。缘溪行,忘路之远近。忽逢桃花林,夹岸数百步,中无杂树,芳草鲜美,落英缤纷。渔人甚异之,复前行,欲穷其林。林尽水源,便得一山。山有小口,髣髴若有光,便舍船从口入。初极狭,才通人。复行数十步,豁然开朗。土地平旷,屋舍俨然。有良田、美池、桑竹之属。阡陌交通,鸡犬相闻。其中往来种作,男女衣着,悉如外人。黄发垂髫,并怡然自乐。见渔人,乃大惊。问所从来,具答之。便要还家,为设酒杀鸡作食。村中闻有此人,咸来问讯。自云先世避秦时乱,率妻子邑人,来此绝境,不复出焉,遂与外人间隔。问今是何世,乃不知有汉,无论魏晋。此人一一为具言所闻,皆叹惋。余人各复延至其家,皆出酒食。停数日,辞去。此中人语云:"不足为外人道也。"

> 既出，得其船，便扶向路，处处志之。及郡下，诣太守说如此。太守即遣人随其往，寻向所志，遂迷不复得路。
>
> 南阳刘子骥，高尚士也。闻之，欣然规往，未果，寻病终。后遂无问津者。

此文大致上是一篇虚构性的作品①，某种程度上具有文言小说的意味。故事结构完整，情节生动曲折，其中写渔人初次发现桃源别有洞天一节，因有一个预设的悬念，而尤为引人入胜。语言则简洁异常，多短语为句，借此充分表现了故事所具有的神秘色彩与多重转折的情节起伏。而返观全文整体，则在讲述一个精彩的故事的同时，又于仿佛不甚经意之中，建构起一个别具出尘之姿的人间仙境，凸现了作者身处动荡的时代而渴望宁静并且无所拘束的田园生活的美好幻想。

除了《归去来兮辞》和《桃花源记》，陶渊明的文章中还有一篇值得一提，即被梁昭明太子萧统指为"白璧微瑕"的《闲情赋》。此赋撰于何时，不可确知，但从言情文学的发展历史看，则颇有其独到的意义。赋写作者被一位女子的绝世之美所深深地吸引，意绪千般都为此美人而生，但最终仍无法实现其魂牵梦萦的理想的爱情悲剧。赋中用"愿在衣而为领，承华首之余芳"一类梦想成为贴近女性身体之物的虚拟句式，重复排比，传写出一种臆想性的期待灵肉合一的情爱幻觉。在接下来的一段中，则进一步刻画了那位单恋者的失魂落魄之态与复杂心绪：

> 考所愿而必违，徒契阔以苦心。拥劳情而罔诉，步容与于南林。栖木兰之遗露，翳青松之余阴。傥行行之有觌，交欣惧于中襟。竟寂寞而无见，独悁想以空寻。敛轻裾以复路，瞻夕阳而流叹。步徙倚以忘趣，色惨凄而矜颜。

这位有情人明知自己的诸般心愿都只不过是枉费心神的空想，却依然情不自禁地步入南林，期待与心仪已久的美人能偶然相遇，并且想像自己邂逅佳人时内心必是欣喜与害怕并生。然而这样的偶遇终究未能出现，于是他只得怀着满心的失望踏上归途。值得注意的是，这篇赋与前此题材类似的曹植的《洛神赋》相比，描写更细致，对人性的展示也更充分。《洛神赋》只是在表现人神之恋，因而象征意义大于实际意义。而《闲情赋》则转而真切表现男女之恋，尤其

---

① 陈寅恪先生认为《桃花源记》"亦纪实之文"，而从其考证结论看，所谓纪实已是将数事糅合改造。（见《金明馆丛稿初编》所收《桃花源记旁证》）因此从结构上说，《桃花源记》仍是以虚构为主的作品。

是潜意识中的爱的臆想，和沉浸于深爱之中的人的心理与举止，他在该赋的《序》中虽说："始则荡以思虑，而终归闲正，将以抑流宕之邪心。"但就赋本身来看，实在没有什么"抑流宕之邪心"的作用（这也是昭明太子不满此赋的根源），所以从言情文学的历史发展角度而言，这篇赋可谓后来南朝文学中充分表现情爱的一类作品的前奏。

中国文学发展到东晋南朝之交，一方面逐步纠正了早期玄言诗中那种不太讲究诗意的纯说理的品格，另一方面又呈现出文学题材与题旨均有进一步拓展的态势。陶渊明正是这一文学过渡时期的代表性作家。他的诗语言自然，饱含理趣，有优美的景致，但无鲜明的色彩，所以到后来齐梁的文学批评家钟嵘撰著《诗品》时，只称赞他"文体省静，殆无长语。笃意真古，辞兴婉惬"，总体上仍只能置其诗于"中品"。反映了陶诗与后来齐梁时代普遍的审美趣味仍有一定的距离。后来唐代杜甫曾将陶渊明与谢灵运并举，有"焉得思如陶谢手，令渠述作与同游"（《江上值水如海势聊短述》）之语，但也主要从其共同的对山水美的描写着眼。而在整个唐代，批评界并未曾给陶渊明以十分高的评价。只是到了宋代，陶渊明的文学地位才开始大幅度地提高，苏轼甚至谓"其诗质而实绮，癯而实腴，自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人，皆莫及也"（《与苏辙书》）。这恐怕与陶渊明作品中尤其是他的诗中多理趣，而宋人又适好言理不无关联。宋代以后的中国文学发展呈现出多姿多彩的风貌，也有较多曲折，但无论如何，陶渊明其人及其文学，总是获得士大夫文人的普遍喜爱；他作品中的一些意境与词句，如"桃花源"、"采菊东篱下，悠然见南山"等等，不仅广泛而创造性地被运用于后来的文学创作实践中，而且深入地成为中国文化的基本语汇。陶渊明文学地位的这种变迁，某种程度上反映了中国文学演进过程中所具有的分化变异态势，因而也是后人从一个侧面理解中国文学史的绝佳例证。

第三章　南朝的美文学

公元四二〇年，刘裕取东晋而代之，成为刘宋王朝的开国皇帝。刘宋的统治，延续五十九年后，被以萧道成为首的南方贵族推翻，于是齐朝建号。然而齐政权的寿命更短，只过了二十三年，又为同宗的萧衍夺得，梁朝因是成立。五十五年后，梁敬帝被迫“禅让”帝位给陈霸先，陈朝自此立国。公元五八九年，陈被隋所灭。

宋、齐、梁、陈四朝，历史上通称为南朝——当时分裂的北方诸朝相对地称作北朝。这一时期政权更替频繁，但多在上层间进行，故一百七十年的岁月，并没有使南方的社会经济发展停滞，而文化开放的格局，倒促进了文学的进一步繁荣。

南朝的文学，以追求“新变”为主要特征。梁、陈时的著名诗人徐陵，其文章的特点，便是“颇变旧体，多有新意”(《陈书》本传)。但他自己写信给族人徐长孺，仍称自己缺乏新变，并为之自愧。这种努力追求“新变”的意识有力地促进了文学题材、形式、风格的丰富与变化。当时，只要是符合时代审美观念的对象，都被作为题材来写入文学作品。特别是那些有关山水自然、有关女性以及男女之情的题材，得到了更为集中的表现，而且边塞诗也开始兴起。这一时期的文学对艺术形式的追求也格外强烈，最突出的表现就是诗歌的格律化和骈文(包括骈赋)的盛行。

诗歌的律化集中地出现于齐永明年间，以沈约的“四声八病”之说为理论的前导，同时又有竟陵文学集团的代表人物谢朓等致力于追求音律效果、文辞更为凝练的永明新体诗的创作。诗歌的这种律化过程，梁代又有进一步的发展。一方面，永明时代新体诗尚是较小部分人的尝试，到梁代已扩展成相当普遍的现象；另一方面，是诗律的具体规则有所变化，新体诗合律的程度更高了。《梁书·庾肩吾传》说，自齐永明中谢朓、沈约等人“始用四声，以为新变”，到以萧纲为中心的文学集团(其中包括庾肩吾、庾信父子及徐摛、徐陵父子)，“转拘声韵，弥尚丽靡，复逾往时”。若以这一群文人的诗来衡量，当是更接近于后来定型的诗律。

骈文的形成，据《文心雕龙·丽辞》所说应始于魏晋时代。这大致不错，像西晋陆机的《豪士赋序》、东晋殷仲文的《解尚书表》之类，已是很严整的骈体。但这种文章修辞性虽然很强，却终究不是纯文学的作品。到了刘宋时代，出现了精美而又富于抒情性的骈体书信和小赋（如鲍照的《登大雷岸与妹书》及《芜城赋》、谢惠连的《雪赋》、谢庄的《月赋》等），纯文学的骈文才进入成熟阶段。

诗歌的格律化和骈文的产生，是由多方面因素造成的。它们首先表现了人类对心理最容易感受到的对称和均衡的美的追求。《文心雕龙·丽辞》所谓"造化赋形，支体必双；神理为用，事不孤立"，便是说对称与均衡既是自然界的普遍现象，也是人类天性的要求。同时，它们也以一种显著的艺术形式，以鲜明的音乐节奏，构成美文学与口语及普通文章的区别，强化了美文学的抒情效果。南朝文学在这两个方面所取得的进步，为后来唐代文学的繁荣，做了实验性探索工作，打下了坚实的基础。

因此，南朝是我国文学在自觉性的道路上取得了进一步发展的时期，这在当时的文学批评中也有明显的反映。

第一节　谢灵运与山水诗的兴盛

沈约《宋书·谢灵运传论》谈两晋至刘宋的文学流变，先是指出西晋时"潘陆特秀"，"缛旨星稠，繁文绮合"，继而提到东晋时由于玄风大盛，文学偏于枯淡，"遒丽之辞，无闻焉尔"，然后说："爰逮宋氏，颜谢腾声。灵运（谢灵运）之兴会标举，延年（颜延之字延年）之体裁明密，并方轨前秀，垂范后昆。"从这里可以看出，刘宋前期文学的一个重要现象，是以颜、谢为代表，接续了西晋文学注重华美典雅的倾向。

从题材来说，刘宋前期文学的突出现象，是继承东晋后期文学的趋势，掀起了山水文学的新潮。刘勰《文心雕龙·明诗》说："宋初文咏，体有因革。庄老告退，而山水方滋。俪采百字之偶，争价一句之奇；情必极貌以写物，辞必穷力以追新。"这虽然有些简化（如前一章所述，玄言诗与山水诗并非对立的存在），但勾勒一代文学风尚颇为明晰。同时，也指出了宋初山水诗在修辞方面的努力。这方面的主要代表人物是谢灵运。

谢　灵　运

谢灵运（385—433），陈郡阳夏（今河南太康）人，后移籍会稽。幼时寄养在

外，族人因名之为客儿，世称“谢客”。又以早年袭封康乐公，而在当时即被人称作谢康乐。他出身于门第显赫的世族之家，祖父谢玄在东晋曾任车骑将军。本人则自少好学，品格孤高，有强烈的政治抱负。但以生性偏激，不拘礼度，故仕途蹭蹬。除了当过永嘉太守、侍中、临川内史一类的内外官，并未受到最高统治者的赏识。最后还在广州以聚党谋反罪名而被杀。有《谢康乐集》。

谢灵运一生不得志，而出任外官时所居之地如永嘉、临川等又素多山水名胜，因此他便将个人的孤独之绪寄托于自然山水之间，在漫游中倾泻内心的郁闷。他一出游便“动逾旬朔，民间听讼，不复关怀。所至辄为诗咏，以致其意焉”，而诗成又往往出现“贵贱莫不竞写”、“名动京师”的热闹场面（均参见《宋书·谢灵运传》），故导致了山水诗的兴盛。一般认为，到了谢灵运，山水诗作为中国古代诗歌的一个重要流派，才真正确立。

但需要注意的是：其一，山水诗的形成，实际上经历了相当长的过程。自建安以来，诗歌中的写景成分就不断增长；而且自曹操《步出夏门行·观沧海》之后，两晋又出现了不少记行旅、游览的诗作，已经属于山水诗的范畴。但是，当时的这些山水题材作品，大都是把自然当作是一个异己的对象，加以比较客观的描述。而谢灵运的山水诗，虽然也多是以记行旅、游览的面貌出现的，却已将自然视为与己身同一之物，是在对山水的真正的欣赏与热爱之中描绘自然之美，表现个人的感悟。其二，如前一章所述，山水诗的兴盛，和东晋诗歌的变化趋向有直接关系。陶渊明和年辈稍晚的谢灵运，他们的诗便有共同的趋向，即逐步使玄言诗从纯粹议论的困境中解脱出来，用经过诗人思绪美化的自然的动人描绘，去艺术化地展示那些言说不尽的玄意和富于创造力的人生思索，并借此显现个人与自然融为一体的企盼。只是陶渊明的田园诗在其生前几乎没有什么影响，到谢灵运出现，才凭借其特出的品格与诗才，以合乎刘宋时代普遍的欣赏趣味的艺术风格，掀起了山水诗的热潮。

谢灵运的山水诗常常是记述一次完整的游历过程，这从诗题上就明显表现出来，如《石壁精舍还湖中作》、《游赤石进帆海》、《从斤竹涧越岭溪行》、《登江中孤屿》等等。在这种诗中，自然景物随着诗人视线的移动和时间的流动而变化，表现出类似游记的特点。如《石壁精舍还湖中作》：

> 昏旦变气候，山水含清晖。清晖能娱人，游子憺忘归。出谷日尚早，入舟阳已微。林壑敛暝色，云霞收夕霏。芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。披拂趋南径，愉悦偃东扉。虑澹物自轻，意惬理无违。寄言摄生客，试用此道推。

又如《从斤竹涧越岭溪行》的前半部分：

> 猿鸣诚知曙，谷幽光未显。岩下云方合，花上露犹泫。逶迤傍隈隩，迢递陟陉岘。过涧既厉急，登栈亦凌缅。川渚屡径复，乘流玩回转。蘋萍泛沉深，菰蒲冒清浅。……

以前的诗歌写景，大抵是平列的画面，缺乏时空的变化。谢灵运这种写法，运用了细致的观察，所以既能写出各处山水的不同特点，每首诗中的景致也显得丰富多彩，这对当时读诗的人来说，无疑有一种新鲜感。

谢灵运的山水诗从题旨方面看，仍不乏"此中有真意"式的表述。这些表述大都出现在描绘山水游历的过程之后，成为一种总结性的辞令，如《登江中孤屿》末六句为："表灵物莫赏，蕴真谁为传。想像昆山姿，缅邈区中缘。始信安期术，得尽养生年。"但其中也不乏显出谢灵运个人的生活态度之处，像《游赤石进帆海》末，谈到"仲连轻齐组，子牟眷魏阙。矜名道不足，适己物可忽"，便可见其追求"适己"目标时的通脱的人生观。只是就总体而论，这些说理的部分尚未能彻底转换为形象的喻指，因而一定程度上削弱了谢氏山水诗本应具有的崇高意境。

谢灵运诗最为突出的优点，是他常能写出深于刻炼的佳句，显示出对于自然的敏感和语言的创造力。如"芰荷迭映蔚，蒲稗相因依"（《石壁精舍还湖中作》），是细巧而容易被忽视的景色；"云日相辉映，空水共澄鲜"（《登江中孤屿》），则是壮阔而明亮的景象，在这两组诗句中，各种景物的配合都很完美；"白云抱幽石，绿篠媚清涟"（《过始宁墅》），其中动词的用法带有很强的主观感受，使自然风光显得富于人情味。而且，这种景物描写大都是虽幽静却又处于变化之中，很能引起丰富的感想。另外，像历来受诗家称赏的"池塘生春草，园柳变鸣禽"（《登池上楼》）、"明月照积雪，朔风劲且哀"（《岁暮》），则是以自然平易见长的名句。《诗品》说谢诗"杂有景阳（张协）之体，故尚巧似"，确实不错；但其艺术技巧又显然超过前人。

与陶渊明的诗相比，谢灵运的诗又显现出一种十分引人注目的清明之姿。这种清明之姿首先表现在其擅长组织富于亮丽色彩的画面方面。像"原隰荑绿柳，墟囿散红桃"（《从游京口北固应诏》）、"春晚绿野秀，岩高白云屯"（《入彭蠡湖口》）、"晓霜枫叶丹，夕曛岚气阴"（《晚出西射堂》）这类色彩鲜明、对比强烈的景色，在陶渊明的笔下是见不到的。同时，谢灵运在大部分诗里并不选用过多的表示色彩的语辞，而于"清"、"明"两字则情有独钟，如：

> 景夕群物清，对玩咸可憙。（《初往新安至桐庐口》）
> 中园屏氛杂，清旷招远风。（《田南树园激流植援》）
> 野旷沙岸净，天高秋月明。（《初去郡》）

火逝首秋节，明经弦月夕。（《七夕咏牛女》）

通过画龙点睛式的“清”字或“明”字，在诗中营造起了一种高爽明朗的氛围。

隐含在这种清明之姿背后的，还有谢灵运借山水喻示的个人愁绪与孤高超俗的品格。如写于任永嘉太守时期的《游南亭》：

时竟夕澄霁，云归日西驰。密林含余清，远峰隐半规。久痗昏垫苦，旅馆眺郊岐。泽兰渐被径，芙蓉始发池。未厌青春好，已观朱明移。戚戚感物叹，星星白发垂。药饵情所止，衰疾忽在斯。逝将候秋水，息景偃旧崖。我志谁与亮，赏心惟良知。

从清澄芳鲜的春景落笔，以兰草的渐渐覆盖小径，与荷花的刚刚开放于池塘两个富有动态的景象为转折，由盛及衰，引出青春易逝的慨叹，并最终归结为用个人孤独地游赏悦人心智的山水化解老境已至的悲愁。值得注意的是，谢灵运的这类即景抒情之作，与陶渊明抒发适性自然之旨、风格恬淡的田园诗相比，在内在感情的表述方面，有一个很大的不同，那便是陶诗中多见一种真正的自我解脱，因此自然与人均处于一种和谐的状态下；而谢诗则更多地借助于自然来并不轻松地转移郁闷，更注重刻意营造孤峭特出的山水百态来展示个人的孤高不群。像“孤屿媚中川”（《登江中孤屿》）之类的诗句，便既是对实景的描写，同时也是诗人自我心境的隐喻。

谢灵运的山水诗也有一些语言方面的疵病，主要是有时过于铺排，如《诗品》所言，“颇以繁富为累”。所以到了梁代，谢诗的语言风格受到了尖锐的批评。不过，截然有别于散文的诗歌特殊语言也是在谢灵运诗里达到成熟阶段的。就其诗歌的总体而论，他的作品基本是意象的有序的组合，而不是语句的具有明确逻辑联系的构成（上引的谢诗都可作为例证）。词语的省略、语序的颠倒、词性的转换是其善用的手法。这一切不但不影响对其诗句的理解，而且具有积极的效应。如《登池上楼》的首四句：“潜虬媚幽姿，飞鸿响远音。薄霄愧云浮，栖川怍渊沉。”其三、四两句是说自己欲薄霄汉则不能如飞鸿浮游云际，欲栖川流又不能如潜虬沉于深渊，因而深感惭怍。这里省略了大量词语，但因其紧接在“潜虬”二句之后，读者仍能理解其命意所在。而且，由于这里的“云浮”、“渊沉”分别指代飞鸿、潜虬，也就使它们在诗中的意象更为丰满。至其省去两个“欲”字，则使读者感到他确实作过“薄霄”、“栖川”的努力，并非只是空想。——实际也正是如此，因为这分别比喻其在政治上的进取和退藏。又如《晚出西射堂》的“抚镜华缁鬓”，意为从镜中看到缁鬓已华，其“华”字本应置于“缁鬓”之下，经过这样的倒置，更突出了“华”的惊心动魄；《从游京口北固应诏》的“原隰荑绿柳”，既把名词“荑”作动词用，又将其移置于“绿柳”之前（此处本是

说绿柳已长出嫩枝），这就更使人感受到了绿柳在春天的生气勃勃，似乎其嫩枝正在逐渐增生。所以，谢灵运在诗歌语言运用上的成绩，远远大于其疵累。

现在对谢灵运山水诗的评价一般低于陶渊明的田园诗。但应该充分注意到：（一）谢诗显然更富于对外部世界的兴趣，个人色彩也更为强烈；（二）在艺术技巧方面，它也为后人提供了可以学习、效仿的宝贵经验。从南北朝到唐代，谢灵运对文学尤其是诗歌发展的影响，显然比陶渊明大得多。

谢灵运的辞赋，与其诗歌一样，善写山水清明之姿，而对景致的刻画之工，又比诗更进一步。如《长豁赋》，虽仅存残句，却将一脉溪流表现得晶莹清澈，而又极富动感声势：

> 潭结绿而澄清，濑扬白而戴华。飞急声之瑟汨，散轻文之涟罗。始镜底以如玉，终积岸而成沙。

寂静的溪潭之水，经过扬波振声、迅疾驰泄式的奔腾，注入一池微起涟漪的方塘，而它所裹挟而来的泥沙，最终又在塘岸边铺积开来。谢灵运在表现溪水的这一流动过程时，不仅把水流作为主角，以一种动态与静态对照的方式加以叙写，而且注意到了表现这一过程中富于色彩的事物对于辞赋的点缀效用，因此这几句赋文组织得如行云流水一般自然，而仔细推敲起来，又颇显工巧之思。在另一篇篇幅颇大的作品《山居赋》中，谢灵运更是竭尽状景摹形之功，以对所居周围各个方位的自然山水的描写，向读者展示了一个世外桃源式的令人羡慕的生活空间。尽管赋的本旨是"选自然之神丽，尽高栖之意得"，即借对自然的抒写展示一种乐于隐居的理念，但具体描写实突破了理念的束缚，而显示出作家相当高的写景技能，像如下的两段：

> 近西则杨、宾接峰，唐皇连纵。室、壁带谿，曾、孤临江。竹缘浦以被绿，石照涧而映红。月隐山而成阴，木鸣柯以起风……
>
> 远北则长江永归，巨海延纳。崐涨缅旷，岛屿绸沓。山纵横以布护，水回沉而萦浥。信荒极之绵眇，究风波之睽合。

或写山水明丽之美，或摹大江弘廓之壮，均注意到了宏观景象中的细微变化，因而整体上有一种活动的姿态。此外像"近西"、"远北"之类，从各个方位表现自然胜景的写法，虽在汉赋中已开其端，但均无灵运此赋的清丽。后来鲍照的《登大雷岸与妹书》对此又有发展。

谢惠连　谢　庄

谢灵运之外，刘宋谢氏宗族中在文学方面造诣较高的，还有谢惠连和

谢庄。

谢惠连(397—433)是谢灵运的族弟。因早年服父丧期间赋诗赠人,故长期不得官职。元嘉元年(424)始任彭城王刘义康法曹参军。年三十七即去世。有《谢法曹集》。

谢惠连在诗歌创作方面与乃兄谢灵运颇有相似之处,也擅长写山水诗,并且大部分山水诗也还留有玄言诗的余韵。但个别篇章通篇写景,状摹自然的笔力也不弱。如《西陵遇风献康乐》五章的第四章:

> 屯云蔽曾岭,惊风涌飞流。零雨润坟泽,落雪洒林丘。浮氛晦崖巘,积素惑原畴。曲汜薄停旅,通川绝行舟。

通篇以对仗的句式描摹风云雨雪之中的山水景色,将人的静止与自然的动态对照叙写,营造起了一种肃穆的气氛。

谢惠连在文学史上最著名的作品是《雪赋》。该赋虚构梁孝王宴客,命司马相如即景赋雪:

> 其为状也,散漫交错,氛氲萧索;蔼蔼浮浮,瀌瀌弈弈;联翩飞洒,徘徊委积。始缘甍而冒栋,终开帘而入隙;初便娟于墀庑,末萦盈于帷席。既因方而为珪,亦遇圆而成璧;眄隰则万顷同缟,瞻山则千岩俱白。……

这一节文字状写盛雪由飘洒而积聚的过程,完全使用骈偶句式,多用叠字、双声、叠韵之词,既工整又和谐,富于音乐的美感。“散漫”、“氛氲”、“联翩”、“徘徊”、“便娟”、“萦盈”这些摹态之词,显然是经过精心选择,充分地展现了飞雪的轻灵之状。南朝骈体小赋精致华美的特点及其与前代赋作的不同,于此可见一斑。

谢庄(421—466),字希逸,是谢灵运的侄儿。由始兴王刘濬后军法曹参军,官拜吏部尚书。明帝时转中书令,加金紫光禄大夫。有《谢光禄集》。

谢庄在谢氏一门中居官颇高,而同时也擅长文学创作。特殊的政治地位,使他的作品较多地沾染上了一种台阁气象。但某些写景为主的诗作,如《北宅秘园》等,在状写园林风光方面尚较工巧。而其尤为后人称赞的,则是《月赋》一篇。

《月赋》假托曹植因应玚、刘桢之丧而郁郁不欢,中夜与王粲对答,铺写月景和月夜情思。它的语言比《雪赋》更见工丽,而且善于把月色的朦胧与个人内心的惆怅相互渗透,创造出一种情致悠远的意境。像“白露暧空,素月流天”之句,可谓精工异常。又如下引一节:

> 若夫气霁地表,云敛天末;洞庭始波,木叶微脱;菊散芳于山椒,雁流

哀于江濑；升清质之悠悠，降澄辉之蔼蔼。列宿掩缛，长河韬映；柔祇雪凝，圆灵水镜；连观霜缟，周除冰净。

将天光水色、草木飞禽、宫室楼台，全都收入溶溶月色之中，使天地间成了一片清幽素洁的世界。赋中的曹植于是含悲低吟：

美人迈兮音尘阙，隔千里兮共明月。临风叹兮将焉歇，川路长兮不可越！

这种对月怀人的抒情笔调，在后来的唐宋诗词中被反复地运用。

谢惠连的《雪赋》和谢庄的《月赋》，及其同类题材的辞赋的出现，与正在兴起的山水诗互相呼应。它们所表现的自然景物的美，归根结蒂是高雅脱俗的贵族理想人格的美。

颜　延　之

刘宋前期在文坛上与谢灵运同辈并且齐名的作家，是颜延之。

颜延之(384—456)，字延年，琅邪临沂(今属山东)人。少孤贫而好学。晋末官江州刺史刘柳后军功曹。入宋，为太子舍人。少帝即位后，出任始安太守。文帝元嘉年间，征为中书侍郎。至孝武帝时，又升任金紫光禄大夫，故世称颜光禄。有《颜光禄集》。

钟嵘《诗品》谓颜诗"其源出于陆机，故尚巧似，体裁绮密"。从现存的诗作看，颜延之的确继承了陆机注重细致地描摹对象的形态与神态的创作手法。他的部分作品，尽管整体效果一般，但其中的一些诗句却写得相当出色。如《赠王太常僧达》中的"庭昏见野阴，山明望松雪"一联，表现光线暗明不同情形下的自然景象，语词凝练厚重，对比强烈，有一种工整镂刻的意味。又如《秋胡行》九章之三中的"离兽起荒蹊，惊鸟纵横去"两句，以写行役途中所见兽鸟的出没，凸现诗人内心的孤寂，也颇见匠心。

《诗品》又称赞颜诗："情喻渊深，动无虚发；一句一字，皆致意焉。"这主要是指颜延之的另一类作品，其中较多地呈现出深沉的情感。如《还至梁城作》：

眇默轨路长，憔悴征戍勤。昔迈先徂师，今来后归军。振策睠东路，倾侧不及群。息徒顾将夕，极望梁陈分。故国多乔木，空城凝寒云。丘垄填郛郭，铭志灭无文。木石扃幽闼，黍苗延高坟。惟彼雍门子，吁嗟孟尝君，愚贱同堙灭，尊贵谁独闻？曷为久游客，忧念坐自殷。

诗的前八句节奏迟缓，颇有文辞累赘之病。但自"故国多乔木，空城凝寒云"一

联起，则渐入佳境。尽管诗的最后部分仍有一般玄言诗常见的说理成分，但由于中间段落以富于沧桑感的形象的历史遗迹为表现中心，选择的对象及借以表现这些对象的文辞均十分凝重，而后半部的说理又顺此而来，因而使全诗在结构上并不显得形意割裂，别具一份难得的深沉意蕴。诗中所展露的对个人生命的真正价值的疑惑与怅惘，又使之染上了一层苍凉的色彩。这是前此的玄言诗中所不曾表现的主旨，也是谢灵运诗未曾深入探讨的话题。

第二节　鲍照及汤惠休等

刘宋中叶讫齐代初年，文坛上最杰出的作家，是庶族出身的鲍照。年辈稍晚的汤惠休和吴迈远，创作风格与鲍照接近，也值得一提。

鲍照的诗赋

鲍照（约 414—466），字明远，东海（郡治今江苏涟水县）人。早年曾拜谒临川王刘义庆而未见器重，因欲献诗言志。有人劝阻他："卿位尚卑，不可轻忤大王。"他勃然道："千载上有英才异士沉没而不闻者，安可数哉！大丈夫岂可遂蕴智能，使兰艾不辨，终日碌碌，与燕雀相随乎？"凭着这种自负与才情，他毅然献诗，结果大受刘义庆赏识，被提拔为王国侍郎。刘义庆死后，他一度曾任始兴王刘濬的侍郎。到孝武帝时，他又被任命为太学博士、中书舍人。孝武帝是一位有点儿文才但又非常专横的君主，自恃文章天下无人能及，鲍照因此也就不敢尽显才华，而只能以多写"鄙言累句"自保。此后他外任秣陵、永嘉二县县令。大明年间，临海王、前将军刘子顼开府荆州，他转任参军，掌书记之事。泰始元年（465），刘子顼与晋安王刘子勋等被政客挟持反叛，次年兵败，鲍照也被荆州治中宗景及当地士人姚俭所率镇压叛军部队杀害。因为他最后官至参军，故世称鲍参军。有《鲍参军集》。

在中世文学的发展历程中，鲍照是一位十分引人注目的人物。他个性特出，欲望强烈，而又不喜欢掩饰本性。充沛的才力与激情，在一种强盛的表现欲的支持下，使他在诗赋文章的领域里纵横驰骋，并取得了很高的成就。他的五言古体诗近承谢灵运等注重外部世界细腻描摹的特长，在色彩对比、意象创造等方面都有了进一步的拓展；他的乐府歌行突破了自曹丕《燕歌行》以来七言整齐的形制，而用浓烈的色调，铿锵的音律，在自由舒展的结构下，尽情咏叹人生的不平、艰辛与理想，成为后来不少诗人十分喜欢的一种新的诗体。他的

辞赋意象与比兴兼胜，已能在铺叙中借助场景对照等手法，集中地表述题旨；他的书信体文章则善于将山水诗的意境与骈散结合的文体巧妙糅合，营造出一种悠远而深长的情韵。凡此均为齐梁乃至唐代文学的成长开辟了新的道路。

梁代文学批评家钟嵘在所著《诗品》中，谓鲍照诗"源出于二张。善制形状写物之词。得景阳之諔诡，含茂先之靡嫚"，"贵尚巧似，不避危仄"。由钟嵘在诗体方面特别注重五言来看，他的这番评论主要是针对鲍照的五言诗而言的。所谓"二张"，即西晋诗人张协(字景阳)、张华(字茂先)。张协的诗擅长状物而境象奇诡，张华的诗语言俊丽而刻画精细，鲍照的五言诗正有两者合一的特征。如《望孤石》：

> 江南多暖谷，杂树茂寒峰。朱华抱白雪，阳条熙朔风。蚌节流绮藻，辉石乱烟虹。泄云去无极，驰波往不穷。啸歌清漏毕，徘徊朝景终。浮生会当几，欢酌勿盈衷。

起首四句便将暖谷、寒峰、朱华、白雪、阳条、朔风诸种冷暖与色彩完全相对的景象聚合于一处，构筑起孤石及其所在环境的奇诡风貌。而后用拟物与正侧面刻画相交错的方式，把孤石在常态下如蚌节般的纹理，以及在日光映照下迷乱山烟彩虹的绚烂图画描绘得光怪陆离，并以云水百态加以生动的衬托。最后由欣赏孤石而生发人生几何的感慨。其中细节的表现方式，可以说很大程度上带有二张的遗风，但整体结构则完全是刘宋诗的样式，——更具体地说，是谢灵运山水诗的样式，不同的是谢诗的终结往往带有更多说理谈玄的意味，而鲍诗则大大地淡化了这方面的内容。

鲍照的五言诗也有与二张及谢灵运诗在意境方面颇为不同的一面，那便是他似乎更喜欢用阴沉、怪异的意象营造一种压抑而促迫的氛围，来表现内心的焦灼。如《苦雨》：

> 连阴积浇灌，滂沱下霖乱。沉云日夕昏，骤雨淫朝旦。蹊泞走兽稀，林寒鸟飞晏。密雾冥下溪，聚云屯高岸。野雀无所依，群鸡聚空馆。川梁日已广，怀人邈渺漫。徒酌相思酒，空急促明弹。

把怀人的题旨放到一个凄风苦雨的背景中加以尽力的渲染，为此将走兽飞禽孤苦无依、寒云密雾屯聚溪山的萧竦场景引入诗境，以暗示诗人本身受风雨激荡内心不平之绪，这样格调低沉而又不时涌现被压抑的激情的文字，在前此阮籍的笔下曾有类似的呈现，但鲍诗显得更具激情。其中的写景，则直接影响了后来梁代何逊等在诗中着力表现萧竦之景一类诗风的形成。同时，像《苦雨》诗这样细微雕琢所表现对象的咏物诗，在齐梁时代也得到了长足的发展，只是

鲍照诗中涌动的那份焦灼与激情，则逐渐消退以至完全消失了。

与五言诗相比，乐府诗是更适合鲍照表现个人澎湃激情的文学形式，因而他在乐府诗的创作方面也取得了更具影响力的成就。他的乐府诗中最为后人推崇的，是《拟行路难》十八首。该组诗虽非同时创作，所写题材与题旨也不尽相似，但却都以激越的音调、浓烈的色彩表现了诗人特出的个性：

> 泻水置平地，各自东西南北流。人生亦有命，安能行叹复坐愁。酌酒以自宽，举杯断绝歌路难。心非木石岂无感，吞声踯躅不敢言。（其四）
>
> 君不见河边草，冬时枯死春满道。君不见城上日，今暝没尽去，明朝复更出。今我何时当得然，一去永灭入黄泉。人生苦多欢乐少，意气敷腴在盛年。且愿得志数相就，床头恒有沽酒钱。功名竹帛非我事，存亡贵贱付皇天。（其五）
>
> 对案不能食，拔剑击柱长叹息。丈夫生世会几时，安能蹀躞垂羽翼。弃置罢官去，还家自休息。朝出与亲辞，暮还在亲侧。弄儿床前戏，看妇机中织。自古圣贤尽贫贱，何况我辈孤且直！（其六）

以上三首连排于组诗中，第一首感慨世道艰险，个人不能畅所欲言；第二首咏叹人生短暂与苦多乐少，意在弃置功名而纵情享受；第三首叙写弃官侍亲，与家人共享天伦之乐的意愿，并表白个人孤傲正直的心迹。三诗主题不尽相同，有因压抑而显无奈的消沉之语，也有彻底放纵后激情充溢的悲壮之辞，而表现形式则基本一致，都是以七言为主而又长短相间的句式，自由地随情绪的跃动布置整体结构。像其中的第二首，用冬枯春荣的河畔草，与夕没朝升的城上日两个具有可重复特征的意象起兴，对比人生的短暂与不可重生，以痛切之辞哀吟了一曲人生的挽歌。当个人意识增强，生命价值受到重视时，死便不再被虚幻地视为去另一个世界漫游，而被人清醒地意识到是一种一去不返的生命终点，现时生活也就必然被大大地强调。艺术地表现这种现实的生死观，在《古诗》十九首中已经出现过，但如此情怀激越地咏歌这一主题，则始于鲍照。鲍照找到了一种突破七言整齐句式乐府诗旧体的新形制，来充分地展示他的意绪、激情与才华，这既使他的诗成为刘宋时代的特异之品，也使这一形制的诗成为后代诗人表现同样激越情感的最佳工具。梁代文学潮流中有一类诗“发唱惊挺，操调险急，雕藻淫艳，倾炫心魄。亦犹五色之有红紫，八音之有郑卫”，据史家称，其为“鲍照之遗烈”（见梁萧子显《南齐书·文学传论》），所指大约就是鲍照这类乐府诗的特征及其在梁代的影响。后来唐代诗人李白的作品，被同时代大诗人杜甫誉为“俊逸鲍参军”，而李白所作《将进酒》的艺术构思，又显然受到上引《拟行路难》第六首的深刻影响。可见鲍照的乐府诗在形式及感情

表现方面泽惠后人处的确颇多。

鲍照乐府诗在文学史上的另一个突出的贡献，是用乐府旧题创作了一批边塞诗。边塞题材的诗作，在建安时代已有出现，曹植的《白马篇》，即是早期边塞诗的代表性作品。至鲍照，则进一步将边塞诗发展成一种内涵更为丰富深刻的诗歌题材。他的边塞诗中自有后来这一题材的诗作里常见的忠君报国之旨，但更值得一提的，是其中展现的诗人对个人价值的重视。如《代陈思王白马篇》：

> 白马骍角弓，鸣鞭乘北风。要途问边急，杂虏入云中。闭壁自往夏，清野径还冬。侨装多阙绝，旅服少裁缝。埋身守汉境，沈命对胡封。薄暮塞云起，飞沙被远松。含悲望两都，楚歌登四墉。丈夫设计误，怀恨逐边戎。弃别中国爱，邀冀胡马功。去来今何道，卑贱生所钟。但令塞上儿，知我独为雄。

诗中塑造了一位为了立功扬名而抛弃所爱，志愿赴边的军人形象，既写了他军旅生活的艰辛，也写了他在边关因为出身卑贱而一无所得的痛苦心情。其中最耐人寻味的，是诗的后半部分表现军人虽存后悔与矛盾心理，而仍以个人价值在边关得以实现为荣的数句，所谓"但令塞上儿，知我独为雄"，正凸现出诗人最为倾心的独立孤傲的人格。又如《代苦热行》，它注重表现一种特异而具有刺激性的审美趣味，并在此基础上显示战争的严酷与对人性的摧残。诗从"赤阪横西阻，火山赫南威。身热头且痛，鸟坠魂来归"写起，中间恣意描绘了瘴气、毒淫、饥猿、丹蛇等险异之象，而结以"生躯蹈死地"、"士重安可希"的深重悲叹，充分展现了边关战斗的艰危与边塞将士的悲凉心绪。鲍照边塞诗中所显现的这种注重展示个人价值，注重从人性的视角探讨战争的意义的特点，无疑对后代的边塞诗创作有积极的影响。

鲍照某些边塞诗所创造的境象，已渐启唐代边塞题材作品的粗犷之风。在这方面可举《代出自蓟北门行》一诗的前半部分为例：

> 羽檄起边亭，烽火入咸阳。徵骑屯广武，分兵救朔方。严秋筋竿劲，虏阵精且强。天子按剑怒，使者遥相望。雁行缘石径，鱼贯度飞梁。箫鼓流汉思，旌甲被胡霜。疾风冲塞起，沙砾自飘扬。马毛缩如蝟，角弓不可张。

尽管铺叙尚有些散漫，而笔力雄健，景象生动，与后来的唐代边塞诗已有几分神似了。

在鲍照的乐府诗中，还可以看到自建安时代文人诗兴盛以后就极少见的对于贫困生活的刻意描写。如《代贫贱苦愁行》：

湮没虽死悲，贫苦即生剧。长叹至天晓，愁苦穷日夕。盛颜当少歇，鬓发先老白。亲友四面绝，朋知断三益。空庭惭树萱，药饵愧过客。贫年忘日时，黯颜就人惜。俄顷不相酬，恧怩面已赤。或以一金恨，便成百年隙。心为千条计，事未见一获。运圮津途塞，遂转死沟洫。以此穷百年，不如还窀穸！

这里所写的不是真正属于社会底层的农民的生活，而是鲍照那样的贫寒之士的人生经历。诗中不仅反映出他们在物质上的困窘，更突出表现了作者亲身感受到的精神上的创伤。《诗品》言鲍诗“颇伤清雅之调”，确实，像“以此穷百年，不如还窀穸”——如此度过一生，不如早归黄泉——这样的呼喊，是贵族人士即使陷于绝境也不会发出的。

除了诗歌，鲍照在辞赋与骈文创作方面也有佳作传世。其中最著名的是《舞鹤赋》、《芜城赋》和《登大雷岸与妹书》。

《舞鹤赋》所写，为逍遥区外的仙鹤，因“厌江海而游泽，掩云罗而见羁”的悲剧。自此之后，“去帝乡之岑寂，归人寰之喧卑。岁峥嵘而愁暮，心惆怅而哀离。于是穷阴杀节，急景凋年。凉沙振野，箕风动天。严严苦雾，皎皎悲泉。冰塞长河，雪满群山。既而氛昏夜歇，景物澄廓。星翻汉回，晓月将落。感寒鸡之早晨，怜霜雁之违漠。临惊风之萧条，对流光之照灼。唳清响于丹墀，舞飞容于金阁”，它终于成了被驯养的、深受帝王上层人士所喜爱的“舞鹤”。然而，“守驯养于千龄，结长悲于万里。”此赋所抒写的，是失去了自由的悲哀。托物喻志，其所寄寓的，实是鲍照自己内心的伤痛。就此点而论，也可说是祢衡《鹦鹉赋》的后继。

《芜城赋》则是另一种类型的作品。宋孝武帝大明三年(459)，竟陵王刘诞据广陵叛乱，朝廷命始兴公沈庆之率兵镇压。沈氏平定刘诞叛乱后，在广陵大开杀戒，使这座昔日繁华之都一变而成了荒芜之城。《芜城赋》所倾力描绘的，便是广陵城因此次战争而衰败的令人悲哀的历史画面。鲍照在赋中采用了他在诗歌中常用的对照手法，结构上以广陵昔日“车挂轊，人驾肩。廛闬扑地，歌吹沸天”的热闹繁盛，反衬今日歌堂舞阁“薰歇烬灭，光沉响绝”的冷寂萧竦，而其主要的场景，则是如下或恐怖、或荒凉的一幕幕：

泽葵依井，荒葛罥涂。坛罗虺蜮，阶斗麏鼯。木魅山鬼，野鼠城狐。风嗥雨啸，昏见晨趋。饥鹰厉吻，寒鸱吓雏。伏虣藏虎，乳血飧肤。

崩榛塞路，峥嵘古馗。白杨早落，塞草前衰。稜稜霜气，蔌蔌风威。孤蓬自振，惊沙坐飞。灌莽杳而无际，丛薄纷其相依。通池既已夷，峻隅又以颓。直视千里外，唯见起黄埃。凝思寂听，心伤已摧。

这种鬼哭狼嗥、杳无人烟的惨况，如果用《资治通鉴》卷一二九所记大明三年广陵屠城时的情形，即“广陵城中士民，无大小悉命杀之”；“长水校尉宗越临决，皆先刳肠抉眼，或笞面鞭腹，苦酒灌创，然后斩之”；“上聚其首于石头南岸为京观”之类来诠释，正可凸现那死一般枯寂中的浓烈的血腥味。而鲍照将那些耸动着惊恐之躯的野兽饮血餐肤的场景也逼真地描摹出来，把孤蓬、惊沙的莫名振动飞升亦细腻地刻画出来，整体上构造起的，是一种战争虽已结束而人心依旧战栗，自然恢复平和而万物仍为之惊恐的气氛。在这样令人窒息的氛围中再去读赋中“观基扃之固护，将万祀而一君。出入三代五百余载，竟瓜剖而豆分”数语，则其中对历史无常的慨叹，与对统治者一厢情愿的万世长存梦想的讽刺，更给人以深刻的印象。

风格与《芜城赋》不同的《登大雷岸与妹书》，是鲍照写给同样以写诗著称的妹妹鲍令晖的一封家信。信以骈偶句为主体，而间以散文句式，富于情致地叙述了作者自建康赴江州途中的所感与所见。其中最受后人推崇的，是几段有关自然山水的描写：

> 南则积山万状，负气争高。含霞饮景，参差代雄。凌跨长陇，前后相属。带天有匝，横地无穷。
>
> 东则砥原远隰，亡端靡际。寒蓬夕卷，古树云平。旋风四起，思鸟群归。静听无闻，极视不见。……
>
> 西南望庐山，又特惊异。基压江潮，峰与辰汉相接。上常积云霞，雕锦缛。若华夕曜，岩泽气通，传明散彩，赫似绛天。左右青霭，表里紫霄。从岭而上，气尽金光；半山以下，纯为黛色。信可以神居帝郊，镇控湘、汉者也。

这里展示的，是一幅群山起伏、旷野无垠、云蒸霞蔚、风起鸟飞的绮丽的画面。结构虽然还是以表现方位为基本格局的赋体，而写景的手法，则跟鲍照在五言诗中常用的非常相似，也是强调色彩的对比，注重动态的描绘，并在整体上具有一种张力。尤其是写庐山一段，色彩的变幻与山景的葱郁，在作者的笔下被描绘得生机勃勃，意态流转。与谢灵运的《山居赋》相比，鲍照文章表现自然的技巧无疑是更进步了。

汤惠休和吴迈远

鲍照之后，刘宋时期文坛上比较有特异风格的作家，是汤惠休和吴迈远。

汤惠休，字茂远，早年曾遁入空门，惠休是其法号。宋孝武帝时，受命还俗，官至扬州从事史。他在诗歌创作上被齐梁时人与鲍照并称，谓之"休、鲍"(《齐书·文学传论》)。这大约主要是指其乐府诗多有绮丽之风，某种程度上与鲍诗相近。但汤诗整体水平颇不及鲍照，故钟嵘《诗品》有"世遂匹之鲍照，恐商周矣"的贬词。相对而言写得较成功的，是下面这首《怨诗行》：

> 明月照高楼，含君千里光。巷中情思满，断绝孤妾肠。悲风荡帷帐，瑶翠坐自伤。妾心依天末，思与浮云长。啸歌视秋草，幽叶岂再扬。暮兰不待岁，离华能几芳？愿作张女引，流悲绕君堂。君堂严且秘，绝调徒飞扬。

诗写思妇之愁叹，本极常见。而诗末用歌曲萦绕女主人所思念的男性所居之堂，却不得传入其中的情节，喻示关爱与怀想之意无从转达的绝望之情，构思奇巧，颇不同寻常。

吴迈远(？—474)，字贯不详，据《南史》及《诗品》，曾官江州从事与奉朝请。以参与桂阳王刘休范谋反被杀。其人好为篇章而颇自负，赋诗偶有称意语，便狂言："曹子建何足数哉！"传汤惠休曾对之云："吾诗可为汝诗父。"又谢庄谓汤诗可为吴诗之"庶兄"，则汤、吴之作，在当时也被视为同类。

吴迈远比较擅长的，也是乐府诗。其诗有类似鲍照乐府激越悲怆的一面，也不乏汤惠休诗美艳多情的特色。像《飞来双白鹄》即其例：

> 可怜双白鹄，双双绝尘氛。连翩弄光景，交颈游青云。逢罗复逢缴，雌雄一旦分。哀声流海曲，孤叫出江渍。岂不慕前侣，为尔不及群。步步一零泪，千里犹待君。乐哉新相知，悲来生别离。持此百年命，共逐寸阴移。譬如空山草，零落心自知。

诗所表现的，表面上是一双雌雄齐飞的白鹄，在连翩飞翔的途中横遭网罗羽缴而分离的悲情故事，而其深层寓意，似是指人生旅途中个人不免因外界的压迫而失去最密切的亲人朋友，终至孤独悲寂地走完一生的严酷事实。或许正因为吴氏参透了人生的这种无可避免的悲剧性结局，所以他到临终时所写的那首五绝，反倒在悲凉之中流露出一种豁达之慨：

> 伤歌入松路，斗酒望青山。谁非一丘土，参差前后间。(《临终诗》)

尽管是一种在"伤歌"伴奏、"斗酒"陶醉的情形下展现的豁达，但东晋以来不少诗作中所具有的那种对生命易逝的焦虑，到此确乎是荡然无存了。在文学中以这样的方式理解生命，也许可以说是刘宋时期出现的一个新趋向。

第三节　沈约、谢朓与永明体

南朝齐永明年间(483—493),关于汉语声韵学的研究有很大进展,在以竟陵王萧子良为核心的文学集团中,周颙是这方面的专家,著有《四声切韵》,沈约对此也深有心得,他把这种学问运用到文学创作上来,著《四声谱》,建立了一套关于诗歌声律的理论。同属于这个文学集团的谢朓、王融、范云等人也积极依照这种理论来写诗,于是形成了一种新的诗体,世称“永明体”或“新体”,它标志了古体诗向近体诗演变的一次关键性的转折。

沈约的诗歌理论与创作

“永明体”的倡导者和关键人物,是沈约。

沈约(441—513),字休文,吴兴武康(今浙江德清武康镇)人。出身仕宦之家,年十三,遭家难,流寓孤贫,而好学不倦。及壮,以才识闻名,被刘宋郢州太守蔡兴宗引为安西外兵参军,兼记室。入齐,由征虏记室,升太子家令,历五兵尚书等职,官至司徒左长史。梁武帝登基,又任尚书仆射,封建昌县侯。后迁尚书令,领太子少傅等官。一生历仕三朝,行止端谨。自少即勤于著述,文史兼能。著作除《沈隐侯集》外,尚有《宋书》存世。另撰有《四声谱》,已佚。

沈约是南朝文学中非常重要的人物。齐永明年间,受爱好文艺的竟陵王萧子良的招引,他与当世才士谢朓、萧衍、王融、萧琛、范云、任昉、陆倕并游竟陵之门,时称“竟陵八友”。《诗品》说:“于时谢朓未遒,江淹才尽,范云名级故微,故约称独步。”可见他当时已是领袖人物。到了梁代,他作为文坛耆老,仍然保持着宗师的身份,可谓影响深远。

沈约的文学观念,是强调发展和变化的。他在《宋书・谢灵运传论》中,简要地描述了到他那时为止文学流变的概况,隐然有一种把楚辞视为中国文学真正的开端的意思。所以,对这以前的歌谣,只作笼统的概括,然后说:

> 周室既衰,风流弥著。屈平、宋玉导清源于前,贾谊、相如振芳尘于后,英辞润金石,高义薄云天。自兹以降,情志愈广……

从儒家重教化的观点来看,《诗经》以后文学就已经走上歧途了。持这种观点的人历代不乏,就连当时并不算特别保守的刘勰,也说过“楚艳汉侈,流弊不

还”(《文心雕龙·宗经》)。但沈约的看法,却是相反,是“周室既衰,风流弥著”,这是从文学独立的立场上才会有的认识。

正是由于上述理论意识的支配,沈约在南朝文学中成为一个善于新变、领风气之先的人物,而这首先表现在他是永明声律论的创立者和新体诗的主要倡导者上。

沈约用以建立诗歌格律形式的《四声谱》今已不可得见(日本释空海《文镜秘府论》有关四声、病犯的部分,研究者或认为其中若干内容系《四声谱》佚文),其声律论的概要,大致可见于其《宋书·谢灵运传论》:“欲使宫羽相变,低昂舛节。若前有浮声,则后须切响。一简之内,音韵尽殊;两句之中,轻重悉异。”①又其《答甄公论》云:“作五言诗者,善用四声,则讽咏而流靡;能达八体,则陆离而华洁。”“八体”在唐代文献中通称为“八病”,故沈氏声律论又被简称为“四声八病”说(或疑“八病”说非出沈约,不确)。

永明时代的声律论与唐代定型的诗律有许多不同之处,特别是什么样的情况为“病”,后来的说法颇纷杂(《文镜秘府论》中将六朝至唐代各种病犯解说总列为“二十八种病”),因此关于沈约的“四声八病”说具体应怎样解释,自古及今,研究者的理解多有分歧,我们在这里只能作一点简要的说明。大体上,沈约的理论是以两句(一联)为基本单位。“宫羽相变,低昂舛节”是总的原则,即平、上、去、入四声应交错地使用,以造成声音的高低缓急的变化。而根据下文来看,四声又可以归为“浮声”、“切响”两大类(约相当于后来的平仄声之分)。“前有浮声,后须切响”,则指两句之间的对应关系,即上句用平声的位置,下句以仄声相对。但这和四声交替的原则如何谐调,现在已不大容易搞清楚。而“一简之内,音韵尽殊;两句之中,轻重悉异”,是指两句十字之中须避免出现同韵、同声母的字(不包括叠韵、双声词。《文心雕龙·声律》言“双声隔字而每舛,叠韵杂句而必睽”,意指双声、叠韵字不可相隔地出现,可证明这一点)。八病为:平头、上尾、蜂腰、鹤膝、大韵、小韵、旁纽、正纽,是按以上规则提出的八种应忌避的毛病。前四病关乎四声谐调的问题,后四病关乎双声字、叠韵字的问题。后代诗律的改变,主要是更强调平仄交替与对应的关系,在这方面作出许多新的规定,而“八病”中的后四病则被取消了。

声律论的提出和运用,据研究与当时中印文化的交流有关,受到过梵文及其研究中的有关现象的启示。

最早向人们提示这一点的是陈寅恪先生,他认为:四声说的成立,间接受

① 经常被引用来说明永明声律论的《南史·陆厥传》中的一段文字,已按照后代诗律对沈约的原话作了改动。

天竺《围陀·声明论》的影响；四声中除入声为中国固有外，其平、上、去三声实可与《围陀·声明论》的高声调（udātta）、非高声调（anudātta）、混合声调（svarita）相比拟，永明文士通过佛经转读而体会到了这三种声调的差别，由此受到启发，遂有平、上、去三声的辨析①。后来饶宗颐先生虽同意四声说与《围陀·声明论》有联系的说法，但却从不同的角度更具体地证明了声律论与梵文之学的关系。他说："悉昙为印度学童学习字母拼音之法门，梵书东传，随之入华"，这种拼音法颇为周密，有关书籍还附有相应图表；周颙的精析四声，实由此受到启发，沈约则在此基础上进一步发展，其"声谱与悉昙家言有血脉相承之关系"②。此后的研究又进而发现"八病"中"病"的概念，来源于梵文诗学中doṣa（瑕疵、污点、病）这一观念；而"浮声"、"切响"的诗律二元化，显然与梵文诗律中的"轻重音"有关；同时像śloka（"颂"）等有比较严整的程式的梵文诗律套数，也对汉语诗律的最终成立不无影响③。

但从中国文学本身的发展而言，声律论的提出和运用，根本上是由于诗歌与乐曲的脱离。自先秦至汉代的诗歌（不算《楚辞》），基本上都是配乐演唱的，依附于外在的音乐机制。到了建安以后，文人诗——包括他们的乐府诗，逐渐脱离乐曲，就像《文心雕龙·乐府》所说，曹植、陆机之作，"并无诏伶人，故事谢丝管"。这样，就产生了如何从语言本身求得诗的音乐性的问题。而正是曹植、陆机开始对此有所注意。据研究者调查，曹植诗已有个别句子可以看出是讲究声韵和谐的，陆机更明显，其诗犯后世所说"上尾"病（指一联中两句的末字同声，为诗律最忌）的情况比前代诗显著减少。而且，陆机《文赋》还明确提出："暨音声之迭代，若五色之相宣。"只是怎样从汉语的声韵特点出发建立诗的内在音乐机制，并没有获得明确答案。所以，诗歌的律化，是诗歌自身发展的要求借助四声考辨的成果得到了实现。

新体诗在篇制长短上虽无明确规定，但习惯上，除四句的短诗外，多以八句或十句为一首，并且，越到后来，八句一首的作品越多。律诗篇制的定格，便沿此而来。由于体制较为短小，像晋宋诗歌那样寓目辄书、不避繁缛、随意铺排的作法，显然是不合适的了。同时，四句或八句的格式，又逐渐与"起承转

---

① 见陈寅恪《四声三问》，原载1934年出版的《清华学报》九卷二期，后收入《金明馆丛稿初编》。

② 见饶宗颐《文心雕龙声律篇与鸠摩罗什通韵》，原载《中华文史论丛》1985年第三辑，后收入《梵学集》，上海古籍出版社1993年版。饶先生关于此一问题还撰有一系列重要论文，其他各篇也收入《梵学集》。

③ 美国学者梅维恒（Victor H. Mair）与梅祖麟（Tsu-Lin Mei）在《哈佛亚洲学报》（"Harvard Journal of Asiatic Studies"）51卷2号（1991年）上发表的《近体诗律的梵文来源》（"The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody"）一文，在该课题的研究方面又有突破性的进展，可参阅。

合”的内容结构相结合，达到高度的匀称感。所以，齐以后的文人五言诗，在结构方面更为严密，在修辞方面更为简练。

沈约是声律论和永明体新诗的提倡者，同时也是一位出色的实践者。他现存的诗，可分为乐府和非乐府两类，两类之中，均颇有新体诗的特征。

沈约的乐府诗，虽多取古题，而形制上实与前此的古题乐府颇多不同，最显著的特点，是句式上常用对偶，并且十分注意音律的效果。如《却东西门行》：

> 驱马城西阿，遥眺想京阙。望极烟原尽，地远山河没。摇装非短晨，还歌岂明发。修服怅边覊，瞻途眇乡谒。驰盖转徂龙，回星引奔月。乐去哀镜满，悲来壮心歇。岁华委徂貌，年霜移暮发。辰物久侵晏，征思坐沦越。清氛掩行梦，忧原荡瀛渤。一念起关山，千里顾丘窟。

诗在壮阔的自然背景中展开叙述，表现的是覊守边关的壮士对年向桑榆事业未成的悲愁与浩叹。诗中大量运用了对偶的句式，在整体上有一种深沉抑郁的况味。尤其是诗的后半部分，激情涌动而文辞力求克制，更显出诗人内心的悲凉之绪。《诗品》说沈约的诗“宪章鲍明远”、“长于清怨”，于此可见一斑。

沈约非乐府类的新体诗，以五言最为出色。其中大多以写景或咏物为题材。这些诗多写得温厚典雅，有一种凝练的韵味。如《早发定山》：

> 夙龄爱远壑，晚莅见奇山。标峰彩虹外，置岭白云间。倾壁忽斜竖，绝顶复孤圆。归海流漫漫，出浦水溅溅。野棠开未落，山樱发欲然。忘归属兰杜，怀禄寄芳荃。眷言采三秀，徘徊望九仙。

同样是写景，一是整体结构上明显比前此谢灵运同类题材的作品更显工整，语辞也更凝练；二是所绘山水既富于色彩，又有一种具体的优美的形态，像“倾壁忽斜竖，绝顶复孤圆”，创意巧妙，摹形奇瑰，而文辞上又讲究对仗的完美。诸如此类，可以说是典型的永明体样式。同时谢朓等人的写景诗作，便颇有与之相近的风貌。又如《石塘濑听猿》：

> 噭噭夜猿鸣，溶溶晨雾合。不知声远近，惟见山重沓。既欢东岭唱，复伫西岩答。

描写自夜及晨浓雾中传来的猿啼声，一反以往同类题材作品中常见的凄苦之风，而借那片朦朦胧胧的背景，创造出了一个富有情趣的山猿唱答场面。能将不易用文字表现的音色之趣，描绘得如此动人，当与沈约精研音律，重视诗的声调节奏有关。

从诗歌题材方面说，沈约还是南朝艳体诗写作的带头人。他的《十咏》现存两首，一是《领边绣》，一是《脚下履》，所描绘的均是女性贴身之物；在《少年新婚为之咏》一诗中，他又写了“裾开见玉趾，衫薄映凝肤”的女性体态。前者可以说是在诗歌领域对陶渊明《闲情赋》中某些表现方式的继承，后者则是魏晋以来描摹女性形象的诗作的进一步发展。两者均直接影响了后来梁代宫体诗中同类题材作品的创作，反映了中世文学发展到南朝，对人的情感(包括潜意识中的情欲)表现更为大胆，同时对人本身的美的表现也更为重视。

沈约的诗歌创作还有两点值得注意，一是他作有不少七言诗(包括杂言式的)，这表现了当时的新风气。二是他与梁代诗赋混融的现象有较大的关系。他的《天渊水鸟应诏赋》杂用五言诗句。而他的《八咏》，却又是一种似诗似赋的体格。八篇全部被作为诗收入《玉台新咏》；但在《艺文类聚》里，八篇中有七篇(除《解佩去朝市》外)被征引时，均列于“赋”一类，其中《岁暮愍衰草》一篇的篇题，则径引作《愍衰草赋》。诗与辞赋的混融，一定程度上使这两种文学体裁在表现形式方面获得了拓展，从而也拓展了作家们表现个人情感的空间。

由于沈约长期身居高位，个性偏于内敛，他的诗总体上看较少性情发露之作，而以技巧新颖见长。这与中国传统文学批评重视寻求诗歌内在旨意的思路颇相违背，故而后世对其诗作评价不高。明代胡应麟在所著《诗薮》中即谓沈约“诸作材才有余，风神全乏”。意思是说他有较高的写作技巧，却缺乏生动感人之处。但是如果从文学发展的历史看沈约的新体诗实践，则他的偏于技艺一面的探索工作，实为后来格律诗的进一步发展完善奠定了基础。他大部分诗中情致不深厚的缺陷是明显存在的，但这并不能动摇他作为南朝诗歌重要代表人物之一的地位。而将他所倡导的声律论更好地付诸永明体新诗的创作实践，则又有待于谢朓等更年轻一辈的诗人的努力。

谢　朓

在永明新体诗人中，谢朓的诗成就最高。

谢朓(464—499)，字玄晖，陈郡阳夏(今河南太康)人。他与同族前辈谢灵运均以诗著称，故后世称谢灵运为“大谢”，而称谢朓为“小谢”。永明初，谢朓始入仕，为豫章王太尉参军。后由中书郎出为宣城太守，仕至尚书吏部郎。他性格懦弱，胆小怕事。建武年间，其岳父王敬图谋反叛，他即向上告密，因得保身，并迁官尚书吏部郎。但在政治的漩涡中，他最终未能逃脱厄运。当永元初始安王图谋废东昏侯自立时，他再度泄密，终反遭诬陷而下狱死，时年仅三十六岁。有《谢宣城集》。

谢朓处事小心谨慎，遭殃前仕途比较顺利，这跟他的同族前辈谢灵运适成对照。他的文才虽也享誉当时，但作品总体上看不像谢灵运那样有较充沛的感情，而更多地向结构完整、色彩鲜亮的方向进一步发展，呈现出一种圆润清丽的特色。这既是谢朓个性特质在其文学创作上的投影，也是魏晋南北朝文学发展的必然结果。

谢朓流传至今的作品都是诗，以描写山水景物见长。他也有如《游山》、《游敬亭山》那样篇幅较长、记述完整的游历过程的诗篇，和谢灵运相似，但大多数作品不是如此。如《游东田》：

> 戚戚苦无悰，携手共行乐。寻云陟累榭，随山望菌阁。远树暧仟仟，生烟纷漠漠。鱼戏新荷动，鸟散余花落。不对芳春酒，还望青山郭。

诗以游历发端，但写景的四句，却不是铺排游历所见的风光，而是有选择地描绘了两幅画面，相互配合：一是远景，广阔而悠渺；一是近景，鲜丽而生动。两者之间不需要多余的说明，就构成了完整的具有层次感的春暮景色。这和谢灵运以前的诗歌写景大都是几组平列的、相互关系不很密切的画面又有不同。

"鱼戏新荷动，鸟散余花落"是诗中名句，但所写的实是寻常的、人人可见的景物，语言也很浅近，不见雕琢之迹。善于从寻常景物中发现新鲜动人的美感，以细致的笔法构造清丽的意象，令读者既感新异又感亲切，是谢朓诗特出的优点。类似的例子，还有如"日华川上动，风光草际浮"（《和徐都曹出新亭渚》）、"余霞散成绮，澄江静如练"（《晚登三山还望京邑》）、"叶低知露密，崖断识云重"（《移病还园示亲属》），等等。这是对美好景物的敏感和美妙联想的精妙结合，所以自然秀丽。李白在六朝诗人中特别喜爱谢朓，主要就在于这一点。

在写景与抒情的结合上，谢朓诗较前人也有新的发展。他有时直接从景物中生发出一种感情，反过来使景成为情的象征，如"大江流日夜，客心悲未央"（《暂使下都夜发新林至京邑赠西府同僚》）、"落日飞鸟还①，忧来不可极"（《和宋记室省中》），有时则把情完全寄托在写景中，如《之宣城郡出新林浦向板桥》：

> 江路西南永，归流东北骛。天际识归舟，云中辨江树。旅思倦摇摇，孤游昔已屡。既欢怀禄情，复协沧洲趣。嚣尘自兹隔，赏心于此遇。虽无玄豹姿，终隐南山雾。

这诗作于明帝建武二年谢朓离开建康（今南京）赴宣州太守任的途中。他既以

---

① 通行本作"远"，兹据空海《文镜秘府论》所引。

脱离险恶的政治漩涡为喜，又很眷恋在京都的生活（谢朓是把建康视为故乡的），内心颇矛盾。诗的开头四句，看起来是纯客观的写景，实际上，西去江路之长，东归水流之急，都有作者的心理感受在内；而“天际识归舟，云中辨江树”，更如王夫之《古诗评选》所说，“隐然一含情凝眺之人，呼之欲出”，是“语有全不及情而情自无限”的“活景”。

谢朓的乐府诗创作也颇具特色。他继承了南朝民歌中常见的五言四句小诗的形式，在内涵上加以创造性的发挥，使之成为一种文人诗的新体裁——五绝。其代表作，即如下引这首《玉阶怨》：

夕殿下珠帘，流萤飞复息。长夜缝罗衣，思君此何极？

诗开头写景的两句，就酝酿着一种情绪氛围，然后才写出长夜缝衣之人，结末一句点醒怨情。诗体虽短小，却曲折有致，韵味悠长。唐代宫怨诗受此影响甚深，李白著名的《玉阶怨》也从此诗翻新而出。

对谢朓诗，后代诗评家关注最为集中的，是其渐启唐风。如严羽称“谢朓之诗，已有全篇似唐人者”（《沧浪诗话》），赵师秀言“玄晖诗变有唐风”（《秋夜偶成》）。所谓“全篇似唐人”，“有唐风”，既是指用词、结构方面，也是指意境方面，像著名的《晚登三山还望京邑》：

灞涘望长安，河阳视京县。白日丽飞甍，参差皆可见。余霞散成绮，澄江静如练。喧鸟覆春洲，杂英满芳甸。去矣方滞淫，怀哉罢欢宴。佳期怅何许，泪下如流霰。有情知望乡，谁能鬒不变？

除了句佳辞丽以外，全诗结构圆满，少有颜延之、谢灵运诗中那种不时出现的多余累句，而呈现出一种有机的整体感。虽然这一整体尚缺乏较富生机的动感，但景象开阔，主题集中，情与景的转换比较自然，有一种滋润的色泽。同时，对偶的穿插使用，又使诗中呈现出一种比谢灵运诗更为工整的韵律之美；而抒情表现的技巧，至此也更圆熟了些，有较多言外的意趣。凡此都比较接近于唐初诗歌的风貌。

在诗歌语言的运用方面，谢朓较之谢灵运也有了新的发展。他的诗同样是意象的有序组合，尽可能地避免从语句的逻辑联系需要出发的连接词、转折词之类。如《之宣城郡出新林浦向板桥》一诗，在“旅思倦摇摇，孤游昔已屡”和“既欢怀禄情，复协沧州趣”之间本有一层意思上的转折，前为羁旅之思，后为欢乐之情，但全用意象来表现，不用转折词来提示，这也正是诗歌语言成熟的标志之一。不过，其意象组合的有序性较谢灵运诗更为清晰。这一效果的获得，一方面是由于诗篇的整体感的加强，使其意象间的有序性能自然地凸现出来；另一方面是其有意识的努力，《玉阶怨》就是典型的例子。其第二句“流萤

飞复息”不仅写了流萤的飞动，增加了意象的空灵之美，而且“飞复息”还喻示着时间的流逝，与“长夜缝罗衣”在时间上的衔接就很密切。这种意象间的有序性的着意显示，正是谢灵运诗所未曾顾及的。同时，在保持诗歌语言特殊性的前提下，他的遣词造句尽可能地符合通常的习惯，因而显得自然、亲切。这也是其不同于谢灵运而接近初唐诗歌风貌之处。

对谢朓诗风的评语，用得最多的是“清绮”、“清丽”一类。相应地，对他的批评是不够厚重。这也是对的。谢朓是个性情软弱的诗人，他很少去触及生命深处的巨大困苦。他的诗中，常常写到自己在遥望什么，诸如“沧波不可望，望极与天平”(《和刘西曹望海台》)之类。但这只是对世事的倦怠，遥望本身是空茫的，并不带来飞翔的豪兴。包括钟嵘说他善于发端而“篇末多踬”(《诗品》)，与此亦不无关系。

范云与王融

“竟陵八友”中，文学上较有特色的，还有范云和王融。

范云(451—503)，字彦龙，南乡舞阴(今河南泌阳西北)人。他年辈略晚于沈约，而经历与之相似，也在宋、齐、梁三朝做过官。由刘宋时的法曹行参军，齐代竟陵王府主簿、广州刺史，到入梁后的散骑常侍、吏部尚书、尚书右仆射，职位越来越高。但他的文学创作活动主要还是在齐代。

范云的诗，与沈约相比，同样讲究声韵的和谐，但在诗的整体意境方面，则更显自然。如《之零陵郡次新亭》：

> 江干远树浮，天末孤烟起。江天自如合，烟树还相似。沧流未可源，高飘去何已。

用语浅显，语意连绵而少有大的跳脱，声调婉转；有些文字巧妙地重复使用，使江天一色、烟树迷蒙的景色在一种富于乐感与画面的结构中自然呈现，确有《诗品》评价范诗时所谓的“清便宛转，流风回雪”之妙。又如《送沈记室夜别》：

> 桂水澄夜氛，楚山清晓云。秋风两乡怨，秋月千里分。寒枝宁共采，霜猿行独闻。扪萝忽遗我，折桂方思君。

写秋日与好友分别的惆怅与别后的怀念，取清幽的山水为背景，借寒枝、霜猿等一系列动植物为喻示心迹的意象，在词语对仗与文字重复两者的交替运用中，传达了一种颇难用言语述说的思念之情。

“竟陵八友”中的另一位著名作家王融(467—493)，字元长，琅邪临沂(今属山东)人。他与谢朓同辈。曾做过晋陵王司徒法曹参军、丹阳丞、中书郎兼

主客郎等职；竟陵王时被引为宁朔将军军主。他的结局亦与谢朓类似，也是被下狱处死，而寿命更短，只活了二十七岁。

王融的诗大都写得平直乏趣，显现出刻意追求对偶工整与声律协调的痕迹，这或许与他永明年间年纪才二十岁左右，艺术上尚不成熟有关。兹举《临高台》一诗，以见其特点：

> 游人欲骋望，积步上高台。井莲当夏吐，窗桂逐秋开。花飞低不入，鸟散远时来。还看云栋影，含月共徘徊。

诗语尚较稚拙，但力图在规整的形制下创造一种悠远的意境，是显而易见的。

此外还有两点值得注意：一是王融写了不少五言四句的短诗，可以看出这种新诗体在文人中流行的情况；一是《全齐文》所录他的《净住子颂》三十一篇中，自《自庆毕故止新篇颂》以下十一篇均是隔句用韵的齐言体七言诗的格式（其中《一志努力篇颂》、《回向佛道篇颂》，《初学记》录为《努力门诗》、《回向门诗》）。这是一种宣扬佛教思想的唱词，虽不是严格意义上的诗歌，但这种格式，对于研究七言诗体的发展是有价值的。

江　淹　孔稚珪

江淹、孔稚珪均是与沈约同辈而又不属于竟陵文学集团的作家。孔卒于齐；江虽入梁，但据前引《诗品》之说，他在永明中已是“才尽”，而现存的作品，也均是作于宋、齐的。

江淹（444—505），字文通，济阳考城（今河南兰考东）人。少孤贫而好学。刘宋时，起家南徐州从事，出入诸王幕府，郁郁不得志。入齐，为建安王记室，历庐陵内史、宣城太守，升任秘书监。至梁朝，又由散骑常侍、左卫将军，迁官金紫光禄大夫。其人早岁以文章著名于时，晚年官运亨通，创作激情衰退，“江郎才尽”的成语，即出于此。有《江文通集》。

《诗品》说江淹“诗体总杂，善于摹拟”。此处“总杂”也是指他摹拟的诗体多而言。其文集中题明仿效前代作家的，就有《效阮公诗十五首》、《学魏文帝》、《杂体诗三十首》等，占存诗总数的近半。而《文选》收录江淹《杂体诗三十首》全部，其他诗仅收两首。这也表明当代人对他的看法。《杂体诗三十首》的具体写法，是兼取模拟对象代表性诗作的内容、风格、篇制、用辞，成为一首能体现其人生态度与文学特点的新诗，这确实也需要才思。其中拟曹丕、曹植、王粲、阮籍、陶渊明的几篇，都很逼真；如下面这篇拟陶的《田居》，还长期羼杂在陶集中。

种苗在东皋，苗生满阡陌。虽有荷锄倦，浊酒聊自适。日暮巾柴车，路闇光已夕。归人望烟火，稚子候檐隙。问君亦何为？百年会有役。但愿桑麻成，蚕月得纺绩。素心正如此，开径望三益。

这种模拟，至少表现了对各种不同风格的诗作的深入体味，将之与《诗品》推求诗歌源流的努力联系起来看，能够感受到南朝文人对文学的理解正在不断深入和细致化。

除摹拟前人之作外，江淹也有不少抒写个人实际生活的作品。这些作品多能将写景与抒情融为一体，个别出色之作则流露出一种迷惘、伤感的意绪，显得清幽异常。如《赤亭渚》：

吴江泛丘墟，饶桂复多枫。水夕潮波黑，日暮精气红。路长寒光尽，鸟鸣秋草穷。瑶水虽未合，珠霜窃过中。坐识物序晏，卧视岁阴空。一伤千里极，独望淮海风。远心何所类，云边有征鸿。

这诗大约作于宋末，文辞比谢灵运、颜延之等人的诗作，显得浅近了许多。而诗句多见对偶，讲究色彩，反映了永明体兴盛以前有关创作手法在文坛已颇受重视。诗中借自然山水或壮丽或萧瑟的景致的衬托，表现个人内心因岁晚而生孤独，又因孤独而起莫名的惆怅与悲哀的微妙变化，整体上有一种朦胧而又清怨的情致。刘熙载《艺概》说："江文通诗，有凄凉日暮不可如何之意。"的确如此。

在文学史上，江淹最为后人称道的，则是他的辞赋，尤其是《恨赋》和《别赋》。

《恨赋》的题旨，据李善注，是"意谓古人不称其情，皆饮恨而死也"。赋的起首，即以悲凉激越的文辞，创造了一个独特的人生末路场景：

试望平原，蔓草萦骨，拱木敛魂。人生到此，天道宁论！

以此为开场，作者在赋中缕叙了秦汉以来君王、臣僚、义士仁人各以不同的原因而抱恨终身的事例，然后又拓展视野，写了种种带有普遍意味的憾恨：

或有孤臣危涕，孽子坠心。迁客海上，流戍陇阴。此人但闻悲风汩起，泣下沾衿。亦复含酸茹叹，销落湮沈。若乃骑叠迹，车屯轨，黄尘匝地，歌吹四起，无不烟断火绝，闭骨泉里。

此段文字的后半部分某种程度上与鲍照的《芜城赋》有异曲同工之妙。但鲍照所写，是具体场景的繁盛与萧条的对照；江淹在这里展示的，则是已经浓缩为人类普遍现象的令人心悸的场面与情感。

相比较而言，《别赋》写得更为出色。赋开头的"黯然销魂者，唯别而已矣"

一语，已成千古名句。赋中用分类的形式，渲染各种离别的情景，也时见状摹维肖，情致深切处。如下引的两节，前一节写远赴绝国的臣子生离时的痛苦，后一节状深爱中的情侣暂别时的忧伤，均辞文环转，旨意深长。

至如一赴绝国，讵相见期？视乔木兮故里，诀北梁兮永辞。左右兮魂动，亲宾兮泪滋。可班荆兮增恨，唯樽酒兮叙悲。值秋雁兮飞日，当白露兮下时。怨复怨兮远山曲，去复去兮长河湄……

下有芍药之诗，佳人之歌，桑中卫女，上宫陈娥。春草碧色，春水渌波，送君南浦，伤如之何！至乃秋露如珠，秋月如珪，明月白露，光阴往来。与子之别，思心徘徊。

《恨赋》、《别赋》集中抒写了人生的缺憾和悲哀，所谓"自古皆有死，莫不饮恨而吞声"，在作者看来，这种缺憾和悲哀是无所不在乃至无可逃脱的。南朝文学普遍带有伤感性，这既是对人生的感受，也是审美的追求。如果说，美归根结蒂是一种感动的力量，那么在南朝文人心目中，悲哀的情绪是最能使人感动的。

在语言风格上，鲍照的骈体文、赋语意紧缩，意象密集，显得峭拔有力，江淹之作则多用虚字、助字以及重叠的句式，造成曼婉的语调。两者各有所宜，并反映了作者不同的性格。

孔稚珪(448—501)，字德璋，会稽山阴(今浙江绍兴)人。仕宋为安成王车骑法曹行参军。入齐，由记室参军，迁太子詹事、散骑常侍。有《孔詹事集》。

孔稚珪的诗现存甚少，其《旦发青林》一首，堪称佳作：

孤征越清江，游子悲路长。二旬倏已满，三千眇未央。草杂今古色，岩留冬夏霜。寄怀中山旧，举酒莫相忘。

写游子面对自然山水而生起的一腔悲愁，文辞简劲，富有历史的沧桑意蕴。风格上与谢灵运诗有某种程度的相似，而重视对偶运用，与永明体诗亦颇相近。

孔稚珪的文章中，最有名的是嘲讽性的骈体文《北山移文》。该文采用官样文章的体式("移文"是公文之一种，用于官府之间或官府告谕民间)，拟人化的措辞，亦庄亦谐的文风，以"钟山之英，草堂之灵"向驿路山庭发布移文的形式，塑造了一个变节入仕的假隐士周子的形象，以此对当时普遍存在的身处林下、心慕朝市的士林虚伪之风进行了尖锐的嘲讽。

从骈体文发展的角度看，《北山移文》全文对偶严密，而句式富于变化。它以三四字的短句为主干，造成简洁有力的节奏，又较多地交错使用六七字的长句，以免语调过于急促。每小节的开头多用发语词、连接词疏通文气，并间或在小节之尾使用有感叹语气的散句，形成紧密节奏中的缓冲。这样，读来既铿

锵有力，又有腾挪摇曳之态。以前像《雪赋》、《月赋》还不是完整的骈体（其开头部分主要以散文虚构故事背景），《登大雷岸与妹书》、《芜城赋》句式较单一，到了江淹、孔稚珪，骈文的形式发展得更完整了。

《北山移文》文章内容的结构也富于起伏变化，与精致的形式形成很好的配合。文章起始，先以轻蔑的口吻对士林中“终始参差，苍黄翻覆”、“乍回迹以心染，或先贞而后黩”的那一类人作了总的刻画。而后用两节篇幅相当的文字，描绘周子前后不同的人生姿态。在表现周子初至北山（即钟山）自标其清高的一节里，文章写道：

> 其始至也，将欲排巢父，拉许由，傲百氏，蔑王侯。风情张日，霜气横秋。或叹幽人长往，或怨王孙不游。谈空空于释部，核玄玄于道流。务光何足比，涓子不能俦。

做作之态，已初露端倪。至下一节，则笔锋一转，周子的本来面目暴露无遗：

> 及其鸣驺入谷，鹤书赴陇，形驰魄散，志变神动。尔乃眉轩席次，袂耸筵上；焚芰制而裂荷衣，抗尘容而走俗状。

文章的最后，又以拟人的笔调，描写北山因曾有周子这样的俗士居处而受到众山的嘲笑，和北山因此发布移文，阻止周子再度经行本山的情形。其中像“南岳献嘲，北陇腾笑。列壑争讥，攒峰竦诮”四句，同样表现讥诮的情态，而用语无一重复，实为精工之笔。而结尾“请回俗士驾，为君谢逋客”两语，又以官样文章的口吻，表达了一种对虚伪之士的深切厌恶。

讽刺、谐谑性的文章一般很容易写得过于夸张而缺乏意蕴。《北山移文》则由于注意炼句与炼词，某些段落显得颇有情致。如表现周子离山入仕后北山的寥落的一段文字，视自然为性灵之物，笔调凄清：

> 使我高霞孤映，明月独举，青松落荫，白云谁侣？涧石摧绝无与归，石径荒凉徒延伫。至于还飙入幕，写雾出楹，蕙帐空兮夜鹤怨，山人去兮晓猿惊。

文辞间蕴含着一种抒情气氛，从中也表现出作者对山林的向往。

南朝文学多颂美隐逸生活，但实际上能做到的人却很少。《北山移文》这种对假隐士的讽刺，在揭示南朝文人人生态度的矛盾上，是有着普遍意义的。

第四节　《文心雕龙》与《诗品》

在南朝美文学的发展过程中，中国文学批评也有了长足的进展。齐、梁两

代尤为突出。其代表作为刘勰《文心雕龙》与钟嵘《诗品》。这两部书在中国文学批评史上的价值和地位，自有中国文学批评史领域的论著予以阐明；我们在这里所要做的工作，是通过它们来考察文学自觉性的成长程度。

《文心雕龙》

《文心雕龙》是我国第一部规模宏伟的文学批评著作，它不仅把美作为文章的本质，而且就创作的若干具体问题对美的实现进行了探讨。它的著者刘勰（约465—约532），字彦和。祖籍东莞莒县（今山东莒县）；但在西晋末的大乱中，莒已属于北方少数民族所建立的政权，他的先辈迁至南方，世居京口（今江苏镇江）。刘勰因家庭贫困，早年曾依靠僧人，居住寺院，遂得通晓佛经。他的《文心雕龙》作于齐末，其时尚未出仕。入梁后，为奉朝请，又曾任东宫通事舍人；其时太子为萧统，也爱好文学，与刘勰文学思想颇多共通之处。在萧统编的《文选》中，刘勰《文心雕龙》所提到的作品就被收入了半数以上。

《文心雕龙》的所谓“文”，以今天的标准来看，包括文学作品和非文学性的文章两类。他在此书的第五十篇——全书的最后一篇——《序志》中说：

> 夫“文心”者，言为文之用心也。昔涓子《琴心》，王孙《巧心》；心哉美矣，夫故用之①。古来文章，以雕缛成体，岂取驺奭之群言雕龙也？

这是对其书名的解释。前数句释“文心”，“古来文章”以下释“雕龙”。他把文章之体归结为“雕缛”，显然是文章以美为本的意思②。同时此处也说明了其书名中的“雕”是“雕缛”之意，“雕龙”犹言“雕缛的龙”。“龙”喻文章。他在《文心雕龙》第一篇《原道》中论述“旁及万品，动植皆文”时，特地举出“龙凤以藻绘呈瑞”作为实例。“藻绘”也即“彫(雕)”之引申义“文饰”之意，故用来比喻“以雕缛成体”的文章。又恐被误解为战国时“雕龙奭”的“雕龙”，所以特地指出：“岂取驺奭之群言雕龙也？”总之，根据刘勰自己的解释，“文心雕龙”乃是“文

① “夫故用之”，据上海古籍出版社1984年影印元至正刊本《文心雕龙》，通行本作“故以用之”。按，至正本是。“夫”，彼。意为涓子《琴心》、王孙《巧心》之所以用“心”为名，就是“心哉美矣”之故。

② “雕”，通作“彫”。《礼记·郊特牲》：“彤漆雕几之美。”“雕”即为“彫”之通假字；又，《文心雕龙》于“彫”字多作“雕”，如《原道》篇“云霞雕色”，“雕”亦显为“彫”之通假字。《说文》：“彫，琢文也。”段玉裁注：“凡琱琢之成文曰彫。”按，“成文”之文谓“文饰”之文。故“彫”之引申义为“文饰”，见《三国志·魏志·陈思王植传》注。又，《说文》：“缛，繁采饰也。”（《说文》通行本“饰”作“色”，据段注改。）“雕缛”即采饰繁富之意，也即通常所谓的美。

心”在于“雕龙”之意。也正因文章以“雕缛”——美——为体，所以他在阐释“文心”时，特为说明：“心哉美矣，夫故用之。”

值得注意的是：刘勰的所谓“文”是包括非文学性的文章在内的，他甚至明确地把“诸子”、“论说”、“诏策”等都作为“文”来论述（见《文心雕龙》十七至十九篇）。这样，他的把“雕缛”作为文的本体，较之曹丕的“诗赋欲丽”的主张就有了很大的变异。这是符合当时文学发展的实际的，一方面，“诗赋”以外的美文已经出现；另一方面，实用性的文章也力求写得美丽，因此，美就成了一切文章都必须追求的目标。这种观点的进步意义在于扩大了文学的范围，从而有助于诗赋以外的文学作品的成长；其局限性则在于对非文学性的文章也提出了“美”的要求，从另一个角度混淆了文学作品与非文学性的文章的区别。这到后来，又倒过来成了否定文学作品的美的借口；唐代的古文运动就是突出的例证。

但就刘勰来说，在这样的观点的指导下，他对文学作品怎样达到美的境地作了认真的探索，并取得了重大的成就，这正是我国文学在沿着自觉的道路发展过程中的辉煌的标志。

首先，刘勰提倡“风骨”与文采的结合。“风骨”这一范畴的提出是一种创造性的发现。

在中国文学批评史的研究者中对“风骨”有种种不同的理解，至今尚未取得共识。现先引刘勰的意见如下：

> 诗总六义，风冠其首。斯乃化感之本源，志气之符契也。是以怊怅述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先于骨。（《文心雕龙》第二十八《风骨》）

“六义”之说，本于《诗大序》。其中说：“风，风也，教也。风以动之，教以化之。”又说：“上以风化下，下以风刺上。”“风，风也”的第一个“风”字是指“六义”之首的“风”，第二个“风”字指自然界的风，也即“风以动之”的风，“谓主上风教能鼓动万物，如风之偃草也”（皆见《经典释文》）。而就“下以风刺上”之语来看，则“六义”之“风”对上也有“动之”的作用。刘勰所谓“化感之本源”，“化”自就是“上”“化下”而说，“感”则当是就“下”“刺上”而言。总之，“六义”之首的“风”，具有一种“如风之偃草”那样的打动对方的力量。其能“化感”，即源于此。然而这种力量的产生，是与诗人之“志”、“气”相配合的，即所谓“志气之符契”；换言之，没有相应的“志”、“气”，作品就不能打动对方。至于“志”与“气”的关系，在《风骨》的上一篇《体性》中已经提出：“气以实志，志以定言。”①同篇又说：

① 此两句本于《左传·昭公九年》。

“志实骨髓。”所以，作为“志气之符契”的“风”，又是天然地与骨不可分割的。这也就是刘勰在这四句之后接以“是以”两句的原因。意谓“怊怅述情”时必须以风——打动对方的力量——为始基；安排词句时先要有坚凝的骨髓。倘进一步分析，则“风骨”可分为作品形成以前和形成以后两种类型。所谓“故辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气”（《风骨》），即就前一类型而言。因其时文辞尚未形成，却已需要骨来支撑；情还没有化成作品，却已包含着风。至于“结言端直，则文骨成焉；意气骏爽，则文风清焉”（同上），又是就后一种类型而言了。因为只有在文章写好后，才说得上“文风”、“文骨”。

文风、文骨当然是由前一种类型的“风骨”转化而成；而前一种“风骨”又源于“气”。刘勰说：

> ……若丰藻克赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力。是以缀虑裁篇，务盈守气。刚健既实，辉光乃新。其为文用，譬征鸟之使翼也。故练于骨者，析辞必精；深乎风者，述情必显。（同上）

这也就意味着“风骨”为“气”的两翼；倘有充沛的“气”，就能“练于骨”而“深乎风”。是以刘勰很赞同曹丕“文以气为主”之说，并认为“鹰隼乏采，而翰飞戾天，骨劲而气猛也。文章才力，有似于此”。

曹丕对“气”没有作具体的阐释，《体性》篇则说：“才力居中，肇自血气。气以实志，志以定言。……”可见刘勰所说的“气”乃是“血气”。而古之所谓“血气”，实相当于生命力①。因此，“风骨”的“风”，乃是植基于作者生命力的作品之打动读者的力量，“骨”则是由源于生命力的“志”所决定的在结构、表达方面的能力。在作者具有这方面的足够能力、力量时，作品就能出现“文风清”、“文骨成”之类吸引读者的特色。这样，刘勰就把曹丕“文以气为主”的论述作了充实和重要的发展。

不过，刘勰虽然注重生命力，又强调后天的学习。《体性》在肯定才力“肇自血气”的同时，又提出“夫才有天资，学慎始习”，“故宜摹体以定习，因性以练才”。他并认为作者尽管有充沛的生命力，但如作品没有文采，也非上乘。所以《风骨》又说：“若风骨乏采，则鸷集翰林；采乏风骨，则雉窜文囿。唯藻耀而高翔，固文笔之鸣凤也。”他所要求的是“风骨”与文采的结合，在对文学的本质特征的理解上，较之陆机所要求的“情”与“绮靡”的结合显然又进了一步。

---

① 例如《论语·季氏》：“少之时，血气未定，戒之在色；及其壮也，血气方刚，戒之在斗；及其老也，血气既衰，戒之在得。”《左传·襄公二十一年》：“瘠则甚矣，而血气未动（注：‘言无疾’）。”《国语·鲁语》上：“若血气强固，将寿宠得没。”《列子·天瑞》：“其在少壮，则血气飘溢。”其言及“血气”诸处，义均近于生命力。如“血气未定”，即可释为生命力尚未坚凝。

在“风骨”的基础上，刘勰又宣扬“隐秀”。他说：“是以文之英蕤，有秀有隐。隐也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之独拔者也。隐以复意为工，秀以卓绝为巧。斯乃旧章之懿绩，才情之嘉会也。”（《隐秀》）“隐”即“含蓄”，“秀”为篇中卓绝之句。他所举出来作为例子的，是王赞的“朔风动秋草，边马有归心”。在这里，诗人并未明白表现自己的怀归之情，但这两句却都充盈着浓郁的乡思，所以它们是“隐”与“秀”的化合。这在我国古代诗歌中是一种很高的境界：以极其精练的词句，通过平常而又能强烈地打动人们的景物，蕴含丰富而深刻的感情。把这样的诗句作为追求的目标，反映了刘勰对文学本质特征的领会。刘勰把这种境界视为“才情之嘉会”，跟后来唐代之标举“兴会”有其相通之处。

此外，刘勰以《神思》篇讨论创作中的想像力，《体性》讨论作家的性格与作品的风格关系，《情采》讨论思想、感情与修辞的配合，《比兴》讨论譬喻与象征，《附会》讨论文章的组织，又以《声律》、《丽辞》、《夸饰》、《事类》、《章句》、《练字》分别讨论音律、对偶、夸张、用典、章句的组合、文字的选择等问题，所有这一切都是为了达到文章的美。换言之，曹丕为文学所提出的“丽”的笼统标准，在刘勰那里已经发展成为从原则到具体问题的一系列规范。这里固然显示了刘勰的艰苦研究和杰出才能，但更反映了从建安到齐末的文学创作的迅猛发展。

不过，刘勰的《文心雕龙》也有其严重的局限，那就是对儒家思想的强调。《文心雕龙》的前面三篇——《原道》、《征圣》、《宗经》——是对所有的作家、作品提出的要求。倘若严格贯彻，当然会对文学产生不利的影响。但幸而他在这方面还比较宽松：只要文章写得好，在“征圣”、“宗经”上马虎一些，也就算了。如《风骨》篇说：“昔潘勖锡魏，思摹经典，群才韬笔，乃其骨髓畯（铃木云黄氏原本畯作峻）也；相如赋仙，气号凌云，蔚为辞宗，乃其风力遒也。”潘勖的“思摹经典”，固然深合“宗经”之旨；相如的“赋仙”，却显然与“征圣”的规定背道而驰；但刘勰却对这两者均作了赞扬。而到了梁代，在另一位重要批评家钟嵘的著作《诗品》中，像刘勰这样的对于儒家的热情也消失了。

《诗　　品》

《诗品》的作者钟嵘（约468—518），虽然年长于刘勰，但《诗品》却作于《文心雕龙》之后①。钟嵘字仲伟，原籍颍川长社（今河南许昌）。齐代已经出仕，

① 因书中收录了沈约，约卒于梁天监十二年（513）。而据钟嵘为《诗品》所规定的“不录存者”（《诗品·序》）的体例，足见其时沈约已死。故《诗品》当作于513年之后。

入梁后曾为西中郎将晋安王记室。晋安王萧纲即后来的简文帝，也是梁代重要的文学家。但钟嵘与萧纲的文学思想却不尽一致。

《诗品》是对自汉至梁的五言诗进行评论的专著，分为三卷。卷首原各有序，清何文焕《历代诗话》所收《诗品》将三序合一，置于全书之前，成为通行版式。研究者多认为只有原来上卷的序才是全书的序，原中、下卷的序则原是书中的附论。前者的内容为总论五言诗的起源与发展，表明对诗歌的基本看法，并述著书缘由，后者主要是对当时诗坛的一些具体现象发表评论。正文部分为钟嵘对五言诗所作的评价，分为上、中、下三品，每品各一卷。这种把人分"品"的办法，是当时的风气，并非钟嵘的独创，值得注意的是其分品的标准。

收入上品的为《古诗》、李陵、班倢伃、曹植、刘桢、王粲、阮籍、陆机、潘岳、张协、左思、谢灵运。而其最推崇的则为曹植，说是"陈思之于文章也，譬人伦之有周孔，鳞羽之有龙凤，音乐之有琴笙，女工之有黼黻。俾尔怀铅吮墨者，抱篇章而景慕，映余晖以自烛。故孔氏之门如用诗，则公幹升堂，思王入室，景阳、潘、陆自可坐于廊庑之间矣"（卷上）。其开头几句，意味着曹植在诗歌史上的地位是前无古人的，也即超过了其以前的诗人；至于最后一句又说明了潘岳、陆机、张协都无法与曹植相比。又，《诗品》卷下《序》说："昔曹、刘殆文章之圣，陆、谢为体贰之才。"可见谢灵运也只配坐于"廊庑之间"。其不提阮籍、左思，是因他以为这两人还不如陆机、潘岳。《诗品·序》说："降及建安，曹公父子笃好斯文，平原兄弟郁为文栋……彬彬之盛，大备于时矣。尔后陵迟衰微，迄于有晋。太康中，三张、二陆、两潘、一左，勃尔复兴，踵武前王，风流未沫，亦文章之中兴也。"他把阮籍的时代看作诗歌"陵迟衰微"的时代，肯定了陆机等人的"中兴"之功，却没有一个字提到阮籍的作用。而且，他在评述另一个诗歌衰微的时代——西晋、东晋之交时，还肯定了郭璞、刘琨的作品，然后结之以"彼众我寡，未能动俗"；对阮籍却连这样的赞语都没有。至于左思，他虽视为太康中兴的功臣之一，但在进行具体分析时，又明确地说："陆机为太康之英，安仁、景阳为辅。"左思连"为辅"的资格都不具备。

所以，在上品的十二家中，被钟嵘列于第一、二名的，乃是曹植和刘桢。他虽然把建安、太康、元嘉三个时代作为五言诗的兴盛时代①，但其最向往的却是曹、刘所生活于其中的建安时期的诗歌。

再看他对曹植、刘桢的具体评价：

---

① 《诗品·序》说："故知陈思为建安之杰，公幹、仲宣为辅。陆机为太康之英，安仁、景阳为辅。谢客为元嘉之雄，颜延年为辅。斯皆五言之冠冕，文词之命世也。"可见其对这三个时代的诗歌的赞美。

骨气奇高，词采华茂。情兼雅怨，体被文质。粲溢今古，卓尔不群。（卷上《魏陈思王植》）

仗气爱奇，动多振绝。贞骨凌霜，高风跨俗。但气过其文，雕润恨少。然自陈思已下，桢称独步。（卷上《魏文学刘桢》）

他肯定曹植的“骨气奇高”，刘桢的“仗气爱奇”、“贞骨凌霜”，也就是肯定他们的风骨；如同在介绍《文心雕龙》时所已指出的，“风”为“志气之符契”，气足必然风劲。但曹植于“风骨”之外又有“词采华茂”的特色，而刘桢则“气过其文”，是以略逊于曹植。由此可见，钟嵘的批评标准与刘勰相同，也是“风骨”与文采的结合。

说得更明确一些，钟嵘所追求的也是文学的美。他专评五言诗而不涉四言，也是就此点着眼。所以他说：

夫四言，文约易广，取效《风》、《骚》，便可多得。每苦文繁而意少，故世罕习焉。五言居文词之要，是众作之有滋味者也，故云会于流俗。岂不以指事造形，穷情写物，最为详切者邪？故诗有六义焉：一曰兴，二曰比，三曰赋。文已尽而意有余，兴也。因物喻志，比也。直书其事，寓言写物，赋也。弘斯三义，酌而用之，干之以风力，润之以丹彩，使咏之者无极，闻之者动心，是诗之至也。

他所强调的，是诗的“指事造形，穷情写物”，至于其事、形、情、物是什么，却不加限制。因而儒家于诗讲“六义”，强调诗歌的政治、道德内容，钟嵘却只讲“三义”，而且把“三义”都说成艺术手法。在他看来，比、兴是写诗人的内心世界（即所谓“意”、“志”）的，但必须写得含蓄，且运用比喻；至于赋，则是写客观事物的。是以接着又说：“若专用比兴，则患在意深”；“但用赋体，则患在意浮。”他对赋、比、兴的这种解释是否完全确切为另一问题，但在这种解释中却把儒家诗教赋予这“三义”的政治、道德内容都抽去了。因此，按照他的意见，诗人的任务是把自己的内心世界和客观事物适当地调配，再把“风力”与“丹彩”相结合，倘若就此而能给予读者强烈的感动，那就是诗的最高境界。而他的重视五言诗，也就是因其能帮助诗人较好地做到这一点。

不过，同样是追求文学的美，他与永明体的作家却有所不同。他反对当时诗坛流行的用事和声律。其批评用事说：

至乎吟咏情性，亦何贵于用事？……观古今胜语，多非补假，皆由直寻。颜延、谢庄，尤为繁密，于时化之。故大明、泰始中，文章殆同书抄。近任昉、王元长等，词不贵奇，竞须新事，尔来作者，寖以成俗。遂乃句无虚语，语无虚字，拘挛补纳，蠹文已甚。但自然英旨，罕值其人。

又批评声律论说：

……王元长创其首，谢朓、沈约扬其波。三贤或贵公子孙，幼有文辨。于是士流景慕，务为精密，襞积细微，专相陵架。故使文多拘忌，伤其真美。余谓文制本须讽读，不可蹇碍。但令清浊通流，口吻调利，斯为足矣。至平上去入，则余病未能；蜂腰鹤膝，闾里已具。

文章贵用事，是刘宋以来流行的习气，而讲究四声八病的永明新体诗，在齐梁更是风靡一时，为众人所竞趋。当然，适当地运用典故和声律手段，对于诗歌创作并非没有益处，但若过于强调，也会带来弊病。所以，钟嵘的批评有其合理性，至于一概否定"平上去人"的分别，就与当时的潮流不一致了。若完全采纳钟嵘的意见，就不可能有近体诗的出现。但钟嵘这种批评的主观动机，是认为此类倾向妨碍了"真美"和"自然英旨"，所以，他和王融、谢朓等人的分歧，乃是在基本目标一致的前提下的矛盾。

总之，钟嵘《诗品》主要是对建安以来的诗歌发展的回顾和总结，他肯定了在这一历程中所呈现的基本倾向，并对今后的道路提出了自己的看法。《诗品》所提出的标准基本和《文心雕龙》相同，所以这两部书都反映了当时我国文学的自觉性已达到了相当的高度。至于其相异之点，则在于对待儒家思想的态度上，刘勰多了一点保守性；在对待声律、用典等问题上，刘勰更接近当时的新趋势。

最后，《诗品》很重视诗人的源流。如说李陵诗"其源出于《楚辞》"，谢灵运"其源出于陈思"等，这些说法有的较有依据，有的毫无道理。但在这里有两点值得注意：第一，这说明钟嵘的诗歌批评中已树立了史的观念，这是一种重要的进步；第二，其源流实是以作品的风格为依据的，这与《文心雕龙》之有"体性"篇一样，都说明当时对诗歌的风格已引起重视，这同样是一种进步。

第五节　萧氏兄弟及其后继者

在刘勰、钟嵘以后，我国的文学思想进一步朝着唯美的方向迈进。这一倾向的最突出的代表，是梁代萧纲、萧绎兄弟。与此相应，文学创作从齐末直至陈代，也在前一阶段以永明体为主流的趋势上进一步发展，而萧氏兄弟在这过程中也起了重要的作用。

诗歌领域，这一时期出现了以萧纲、萧绎作品为代表的"宫体诗"。这种诗以轻艳柔曼为特征，没有深刻的思想，但在客观而细腻描写事物方面达到了相当的水平。与此同时，梁、陈两代的大部分诗人在运用音律、对偶等手段表现

诗歌题旨方面也有了更明显的进步，整体结构更完美，用词也更凝练。诗歌题材方面，许多诗人都喜写咏物诗与艳体诗；而在五言诗进一步律化的基础上，七言诗与七言歌行的技巧也开始有了明显的提高。

辞赋文章方面，骈文、骈赋盛行，其中以表现自然山水之美的作品最具突破性的成果。与此相应，书信体散文也从实用性的文章逐渐演变成了以描述美的事物为主的艺术性的小品文体。

这一阶段的文学，总体上说是思想较为解放，创作较为繁盛，形式与技巧发展较快。尽管从现存作品看，缺乏前此文学中常见的对人生重大问题的关怀和思考，缺乏强烈的感情冲动，但在中国文学追求艺术之美的历史进程中，它是通向唐代文学的一个重要的过渡阶段。

何逊、吴均等

何逊、吴均是梁代前期齐名的诗人，其诗各具特色。

何逊（？—518），字仲言，东海郯（今山东郯城）人。八岁能赋诗，弱冠举秀才，以诗文出众而颇受当时名流范云、沈约称赏。梁天监中，由奉朝请入仕，迁中卫将军、建安王萧伟水曹行参军，兼记室。后又先后任安西将军、安成王萧秀参军事，兼尚书水部郎，以及仁威庐陵王萧续记室等职。有《何记室集》。

何逊的诗，在梁代即被人与前朝名家谢朓并举①。从长于写景一面看，他的作品的确承继了谢朓诗的不少长处。但同时他也创造出了自己的风格，这主要表现为其诗在根据意象配置的需要来组织语言时，文辞更凝练，设想更巧妙，描写更富于动感，并在此基础上比较充分地表达了个人日常生活的情感，呈现出一种比较新异的审美趣味。

生动的自然景色是何逊诗中着意描绘的对象，但就全诗而言，山水已不是中心话题。何逊诗中更常见的主题，是离别与怀乡。如《望新月示同羁》：

> 初宿长淮上，破镜出云明。今夕千余里，双蛾映水生。的的与沙静，滟滟逐波轻。望乡皆下泪，非我独伤情。

此诗是说：他离乡初宿长淮之时，月如破镜；如今月如蛾眉，而他离开家乡已在千里之外了。于是抚今追昔，与其同在羁旅的朋辈一起流下思乡的眼泪。他虽把今日的月亮和昔日的月亮加以对照，但不直说其形状的不同，却以“双蛾映水生”来暗示其时天上、水中各有一个蛾眉般的新月。这既获得了对比的

---

① 《梁书》卷四十九《何逊传》引梁元帝萧绎语称：“诗……少而能者谢朓、何逊。”

效果，显示出了时间的流逝，而今日的月亮又不仅仅是比照的对象，其本身仍是灵动多姿的独立存在。就全诗而言，其中对天色月光、水景月影的描写，无一是单纯的写景，而总是与羁愁的引动、思乡之情的激发有密切的关联，因而整体上是一种以意绪的流转为线索的结构，富于内在的张力。类似的作品还有《边城思》：

柳黄未吐叶，水绿半含苔。春色边城动，客思故乡来。

尽管篇幅短小，但画面色彩鲜亮，水树姿态具有一种含而未露的动势，并且这种动势在末两句又被拓展为边城春色初动的象征，而引出边客的思乡之情。诗境精巧，从某种程度上说，的确是比谢朓更接近于唐诗的风貌了。而从题旨及情感表现的角度看，大量写作这类以思乡或离情别绪为主旨的诗，实际上反映了魏晋南北朝诗歌发展到这一阶段，日常生活及个人的各种不具有哲学意味的普通情感，已开始成为诗所倾力表现的主题，诗歌中的人生因素更丰富了。

与此同时，何逊诗也呈现出了一种比较新异的审美趣味。与谢灵运、谢朓诗歌主要展示明亮的色调不同，何逊的诗更强调明暗的对比，对一些萧瑟、荒凉的景象的描绘也更动人心魄。像《下方山》：

寒鸟树间响，落星川际浮。繁霜白晓岸，苦雾黑晨流。鳞鳞逆去水，㳽㳽急还舟。望乡行复立，瞻途近更脩。谁能百里地，萦绕千端愁。

诗的前六句均为写景，从色调上看无一是比较柔和鲜亮的景色，其中三四句对仗工整，而色调对比及语辞铸境尤为特出：浓重的霜色弥漫大地，使拂晓的河岸变成了一片苍白；晨雾则给人一种苦涩的滋味，将本是清澈的河流也染成了黑色。黑白之间的强烈对比与反差，与前后带着一份寒意鸣叫的鸟儿和逆水急行的归舟，共同营造起了一种孤苦苍凉的氛围，生动地衬托出了后四句所着力描摹的诗人内心的千般愁绪。

比此诗更进一步，另一些作品中还较多出现了死树、寒藤、严野、荒坟等景象：

百年积死树，千尺挂寒藤。（《渡连圻》二首之二）
旅葵应蔓井，荒藤已上扉。（《行经范仆射故宅》）
季月边秋重，严野散寒蓬。（《学古》三首之三）
华台日未徙，荒坟路行湿。（《王尚书瞻祖日》）

对这类景象加以描写，并不始于何逊，但何逊以凝练的笔触，将它们表现得更具有一种凄丽的美感。同时，这些荒凉、萧瑟的景象与“开帘觉水动，映竹见床

空”(《夜梦故人》)、“山烟涵树色,江水映霞晖”(《日夕出富阳浦口和朗公》)、“水底见行云,天边看远树”(《晓发》)等景致优美的画面,并现于何逊的诗中,从一个侧面反映了当诗所表现的个人生活更为凡俗而多姿多彩时,进入诗境的景象与诗人的审美趣味也必将变得更为丰富复杂。

从题材方面看,何逊也写过一部分齐梁诗人普遍创作的以女性为咏歌对象的作品。这部分作品与他的其他作品一样,也具有注重动态美的展示与结构完整、文辞凝练的特长。如《咏舞》:

管清罗荐合,弦惊雪袖迟。逐唱回纤手,听曲动蛾眉。凝情眄堕珥,微睇托含辞。日暮留嘉宾,相看爱此时。

诗中每句皆有一个富于动感的动词,如“回”、“动”、“眄”、“睇”等,以此带动句与篇,凸现舞妓的绰约风姿。虽然全诗没有什么深切的题旨,却以细腻的刻画呈现了一种女性特有的妩媚。而同样是描写女子的妩媚之态,前此陆机的《日出东南隅行》虽然也写到了“美目扬玉泽,蛾眉象翠翰”,但整体上缺乏一种动态感,结构也过于散漫,因此,尚不能如此诗这样给人以呼之欲出之感。

何逊还写过一首题为《行经孙氏陵》的诗,以“山莺空曙响,陇月自秋晖。银海终无浪,金凫会不飞。阒寂今如此,望望沾人衣”的惆怅,表现了个人对三国时期吴国孙氏诸帝的感怀,大约可以说是后来唐代诗人擅写的怀古诗的先声。

吴均(469—520),字叔庠,吴兴故鄣(今浙江安吉西北)人。家世寒贱,而好学有文才。早年曾因文章出色,受到沈约的称赞。梁天监初年,起家为吴兴郡主簿,后官至奉朝请。一生位居下僚,而颇好史学,欲以此成名。晚年受诏编纂三皇迄齐代的《通史》,已草成本纪、世家,而列传未成,不幸去世。有《吴朝请集》,另有小说《续齐谐记》。

《梁书·文学传》称吴均“文体清拔有古气,好事者或敩之,谓之吴均体”。所谓“清拔有古气”,盖指吴均的诗文语言简劲,有一种或雄迈或俊秀的风姿。

吴均的诗,以边塞和离别后的赠答两类题材的作品最为出色。边塞诗如《胡无人行》:

剑头利如芒,恒持照眼光。铁骑追骁虏,金羁讨黠羌。高秋八九月,胡地早风霜。男儿不惜死,破胆与君尝。

此诗以一柄寒光照眼的利剑发唱,引出在边疆驰骋的铁骑健儿不惜身死、奋力杀敌的画面,其雄壮的气概,为鲍照以来边塞诗作中所罕见。清王士禛《带经堂诗话》说,盛唐“边塞之作,则出鲍照、吴均也”。可见其在后世的影响。

吴均所写后一类题材的诗,一方面继承了前代作家江淹的《恨赋》、《别赋》

对离愁别绪的刻画精工的特长，另一方面又受沈约等为代表的永明体诗的影响，比较注意结构的工巧与对偶句式的运用，使诗作具有一种凝重挺拔的力度。如下面的两首：

> 闲房肃已静，落月有余辉。寒虫隐壁思，秋蛾绕烛飞。绝云断更合，离禽去复归。佳人今何在，迢递江之沂。一为《别鹤》弄，千里泪沾衣。（《与柳恽相赠答》六首之五）
>
> 清晨发陇西，日暮飞狐谷。秋月照层岭，寒风扫高木。雾露夜侵衣，关山晓催轴。君去欲何之，参差间原陆。一见终无缘，怀悲空满目。（《答柳恽》）

两诗以赠答为题，而所写均涉及离别之绪。诗人在展示这种令人悲戚的离别之绪时，十分注重运用自然景色来喻示个人内心的各种复杂感受，并且这些自然景色或场景辽阔，或形体细微，均在作者的笔下被有机而凝练地组织为一个富于韵律的整体。尽管细节的精致似乎不如沈约、谢朓，而全诗的气势则往往过之。这也反映了永明新体诗发展到梁初，已经有了新的进步。

吴均的诗在当时很有特点，但多少让人觉得还有些粗糙。而他的书信体散文，则在表现"清拔有古气"方面较其诗更胜一筹。如《与朱元思书》：

> 风烟俱净，天山共色，从流飘荡，任意东西。自富阳至桐庐一百许里，奇山异水，天下独绝。水皆漂碧，千丈见底；游鱼细石，直视无碍。急湍甚箭，猛浪若奔。夹峰高山，皆生寒树，负势竞上，互相轩邈，争高直指，千百成峰。泉水激石，泠泠作响；好鸟相鸣，嘤嘤成韵。蝉则千转不穷，猿则百叫无绝。鸢飞戾天者望峰息心，经纶世务者窥谷忘返。横柯上蔽，在昼犹昏；疏条交映，有时见日。

通篇多以四字句构成，而起首四句"风烟俱净，天山共色，从流飘荡，任意东西"，笔调清俊，尤显洒脱之姿。至"夹峰高山"以下数语，视静态的群山为极富动感的性灵之物，描写生动，给人的印象也十分深刻。实用性的书信，至此发展为一种主要以表现非功利的美为主旨的文学作品，这一转变，在中世文学史上具有十分重要的意义。

其时可以一并提及的是陶弘景（452—536）的书信体写景小品《答谢中书书》。陶是著名的道士，由齐入梁，隐居不仕，而武帝遇朝廷大事仍遣使向他咨询，因有"山中宰相"之称。文如下：

> 山川之美，古来共谈。高峰入云，清流见底。两岸石壁，五色交晖。青林翠竹，四时俱备。晓雾将歇，猿鸟乱鸣。夕日欲颓，沉鳞竞跃。实是

欲界之仙都,自康乐以来,未复有能与其奇者。

此文与前引吴均之作不同,它不重刻画,只以简淡的文笔,勾勒了几组富于色彩与画意的景象,便渲染出山林中优美的氛围,颇有高逸之趣。

梁代前期著名诗人还有柳恽(456—517),字文畅,河东解(今山西运城解州镇)人。初仕于齐,入梁官至吴兴太守。他还是一位著名的书法家和音乐家,善弹琴。

柳恽少时作《捣衣诗》,有"亭皋木叶下,陇首秋云飞"之句,王融见而叹赏,书之于斋壁。这两句诗将江南、塞北之景,思妇、游子之情,在对偶形式中联为一体,表现出利用偶句构造跨时空诗境的出色的能力,语言清新而灵动。他的《江南曲》,也是一篇名作:

汀洲采白蘋,日落江南春。洞庭有归客,潇湘逢故人。故人何不返,春华复应晚。不道新知乐,祇言行路远。

此诗写思妇怀远之情,但并不特别刻画思妇的哀怨,而是通过一个简单的故事情节,将游子耽于"新知"之乐,而不愿归来的隐情与思妇叹息年华易逝、好景不长的心理两相对映,令人自生遐思。诗的语言浅显而省净,开头两句尤以善于渲染江南春日的氛围而著名。

梁代前期作者中,丘迟和刘峻都以文章著称于后世。

丘迟(464—508),字希范,吴兴乌程(今浙江吴兴)人,梁时官司徒从事中郎。也有诗名,《文选》所收《旦发渔浦潭》,写舟行富春江所见,颇出色。文章以《与陈伯之书》最著名。书为劝说已经降魏的梁朝大将陈伯之反正而作,形式自由,骈散交错,句式工整而不呆板,而其中融情于景的一段,尤有韵味:

暮春三月,江南草长,杂花生树,群莺乱飞。见故国之旗鼓,感生平于畴日,抚弦登陴,岂不怆悢!所以廉公之思赵将,吴子之泣西河,人之情也。将军独无情哉?

描绘江南三月草长莺飞的宜人风光,优美动人;借此引动对方的故国之思,又情真意切。据说陈伯之因此书而悔悟归降,也许是夸大了文字的力量,但这种从"人之情"出发的文字,即使后人,也能从中受到一定的感动。"暮春三月"以下数句,几乎成为描写江南风光的典范。

刘峻(461—521),字孝标,平原(今属山东)人。少曾被掳入北魏为奴,已而出家。后还俗仕梁,典校秘书。撰有《世说新语》注。他"负材矜地"(《文选》李善注语)而一生坎坷,胸中多不平之气。故为文一反齐、梁注重精巧流丽的特点,而自成一种音律铿锵、辞韵酣畅的格调;但其长于骈俪,则仍是齐、梁文

学的特色。如《广绝交论》中的如下一节：

> 若其宠钧董、石，权压梁、窦，雕刻百工，炉捶万物，吐漱兴云雨，呼噏下霜露，九域耸其风尘，四海叠其熛灼，靡不望影星奔，藉响川骛。鸡人始唱，鹤盖成阴，高门旦开，流水接轸；皆愿摩顶至踵，隳胆抽肠，约同要离焚妻子，誓殉荆卿湛七族。是曰势交。

写人生舞台上的势利之交，以略带些夸张的笔调和形象而又峭刻的文辞，把权贵得势时的威风与巴结权门那一群的作态刻画得淋漓尽致。

萧氏兄弟及其他

梁代中后期，武帝诸子萧统、萧纲、萧绎构成了各自的文学集团，他们的活动成为当时文学的主要景观。

在叙述萧氏兄弟之前，必须先简单地介绍一下他们的父亲梁武帝萧衍(464—549)。他字叔达，南兰陵(今江苏常州西北)人。本与齐代王室同宗，而趁齐内乱，夺取了帝位，并且是梁代唯一的实际统治者。在齐代，他是“竟陵八友”之一，入梁称帝后，依然爱好文艺，其趣尚对一般人的影响是可想而知的。

萧衍爱好音乐，据《南史·徐勉传》载，他的宫中专蓄有吴声、西曲的乐部。而他现存的九十余首诗中，有一大半是乐府诗，其中又大多是模仿南朝民间乐府或受其影响的。他还改造西曲作了《襄阳蹋铜蹄歌》、《江南弄》、《上云乐》等新曲。其中《江南弄》七曲，均以七言与三言各三句组合而成，格式固定。后人讨论词的起源，有的认为即始于此。下面是其第三曲《采莲曲》：

> 游戏五湖采莲归，发花田叶芳袭衣，为君艳歌世所希。世所希，有如玉，江南弄，采莲曲。(《乐府诗集》载此前有和辞：采莲渚，窈窕舞佳人。)

辞语华丽，音调轻盈，颇富音乐之美。梁代文学有近俗的倾向，文辞偏于轻艳流丽，与民间乐府的影响有关。而这一风气的形成，萧衍是起了不小作用的。又据史载，萧纲一派人的“宫体”诗流播以后，萧衍曾对此表示恼怒。但实际上，他所作《子夜歌》中，也有明显属于轻艳风调的，表示恼怒大概是要表现一下作为皇帝的姿态吧。

萧衍创作的乐府诗中，个别作品写得境象开阔，有独特的意蕴。如《临高台》：

高台半行云，望望高不极。草树无参差，山河同一色。仿佛洛阳道，道远难别识。玉阶故情人，情来共相忆。

同样是抒发对情人的思念，却不强调表现缠绵的情感，而取高台上所见山河一色的弘廓背景为映衬，使情人间的相忆具有了一种与天地共长久的深长意味。

可以说，萧统、萧纲、萧绎之所以在文学上具有不同程度的唯美倾向，原是有其家庭传统的。

萧统(501—531)，字德施，武帝萧衍的长子。天监元年(502)被立为皇太子。好招引才学之士，讨论篇籍，商榷古今。所罗致诸人，当时号为“东宫十学士”。能诗赋，好山水。年仅三十一而病卒，谥号昭明，故世称昭明太子。有《昭明太子集》。

萧统在中国文学史上最为人称道的业绩，是主持编纂了《文选》一书。《文选》是我国现存最早的一部诗文总集。因与昭明太子的因缘，故世又称之为《昭明文选》。其成书的年代，约在公元五二六年至五三一年间。全书三十卷，以文体和题材分类，共分三十七体①；各体之中，又依作品题材分为若干类。综计全书共收录了上起周秦下迄梁代的一百三十余位作家的近八百篇作品。据萧统《文选序》说，不但诗赋颂赞一类作品，连论铭诔箴，诏诰教令，表奏笺记，书誓符檄，乃至吊祭序引，碑碣志状之属，都应给人以美的享受，“譬陶匏异器，并为入耳之娱；黼黻不同，俱为悦目之玩”。其与此相异的，则是作为“孝敬之准式，人伦之师友”的经部书，“以立意为宗，不以能文为本”的子部书，“褒贬是非，纪别异同”的史部书。但史书中的“赞论之综缉辞采，序述之错比文华，事出于沈思，义归乎翰藻”的，则与前述的文章有其相通之处，它们都是《文选》的选录对象。所以，萧统已把“文”与经、子及一般的纪事之史加以区别，而且把类似乐器、锦绣那样的对人的娱悦作用视为“文”的基本功能，这就初步确定了文学的义界。尽管他把一些实用性的文章也视为“文”，并认为它们也应具有娱悦作用，这实在是对于实用性文章的不合理要求，也可说是刘勰的类似失误的延续，但以娱悦作用来界定文学，这在当时已经达到了对于文学性质的比较清醒和深入的认识。

对于具体作品的选择，《文选》则明显偏重典雅华美一路。所收诗歌，以曹植、王粲、陆机、潘岳、谢灵运、颜延之等家为多。辞赋一体，又在书中占据了相当的篇幅。而民间乐府诗及近俗的文人诗则颇少见录。因此，《文选》可以说是梁以前文人文学的精华的汇集。

《文选》的价值不仅在于汇集了历史上大量的优秀文学作品，起到保存和

① 其中“书”一体末又附“移”体之作，故也有学者认为《文选》实分三十八体。

流布的作用，而且，它还通过所选录的具体作品，明确了文学的范畴，提供了文学的范本。这对于推动文学沿着其自身的轨道发展，是有重要意义的。《文选》自唐代起就受到文坛的高度重视，“文选学”的兴盛，即在其时。杜甫曾叮嘱儿子要“熟精《文选》理”（《宗武生日》），而他的诗中所使用的语汇、意象，也有大量是源于《文选》的。

萧统周围的文人以刘孝绰最为著名。据《文镜秘府论》所言，“至如梁昭明太子萧统与刘孝绰等撰集《文选》”（南卷，集论），故揆以惯例，负责编纂《文选》的具体工作的人似应是刘孝绰（481—539）。刘氏少有“神童”之称，为其舅王融及沈约、范云等前辈文士所重。诗与何逊齐名，并称“何刘”。他不像何逊写过许多工整匀净的诗篇，但若干佳句所表现出的对自然景物——尤其光与声音——的敏感，实超过何逊。如《侍宴集贤堂应令》是平常的应酬之作，但结尾“反景入池林，余光映泉石”，却是捕捉到透过树林映在泉石上那短暂而微弱的夕阳余晖所造成的幽静之美，体现了诗人丰富的感受力。王维的名句“返景入深林，复照青苔上”（《鹿柴》）即出于此，也是一眼可知的。另外像《夕逗繁昌浦》中“日入江风静，安波似未流”，《夜不得眠》中“风音触树起，月色度云来”，都是极漂亮的诗句。下录其短诗《月半夜泊鹊尾》：

客行三五夜，息棹隐中洲。月光随浪动，山影逐波流。

写夜幕中静息的船与人，衬以在波浪中激荡的月光与山影，动静对比之中，凸现出一种独特的意蕴。

萧纲（503—551），字世缵，小字六通，梁武帝第三子。天监五年受封晋安王，中大通三年昭明太子萧统去世，被继立为太子。太清三年武帝死，因继登皇帝位。不久国内大乱，他本人也被幽禁致亡。死后谥简文。

以萧纲为中心的文学集团在文学史上最引人注目的，是他们所倡导的“宫体诗”（“宫”指萧纲的太子东宫）。“宫体”之称的由来，见于《梁书·简文帝本纪》：“（帝）雅好题诗，其序云：‘余七岁有诗癖，长而不倦。’然伤于轻艳，当时号曰宫体。”又见于同书《徐摛传》：“（摛）属文，好为新变，不拘旧体。”“文体既别，春坊尽学之，宫体之号，自斯而起。”而《资治通鉴》卷一五五梁武帝中大通三年条谓：“太子（按，指萧纲）以侍读东海徐摛为家令，兼管记，寻带领直。摛文体轻丽，春坊尽学之，时人谓之宫体。”据此，“宫体”实指一种以“轻艳”或“轻丽”为特征的与前此文风不同的文学风格。这种“轻艳”或“轻丽”的文学风格有时也被称作“轻靡”，如《南史·梁本纪》即谓简文帝“文伤于轻靡，时号宫体”。而“轻靡”按照《文心雕龙·体性》的解释，是“浮文弱植，缥缈附俗”。因此综合而言，“宫体诗”应当是指由萧纲、徐摛等率先尝试创作的一种没有比较深刻的思

想与深厚的感情，而文辞又比较柔曼艳丽的诗作。这种诗中有一部分作品是以女性为主题的，表现着贵族男性对女性美的品赏和对女性生活的兴趣；毫无疑问，这里面包涵着程度不等的渲染、暗示情欲的成分。但也有不少的作品，是题咏自然或人事的。它们共同的特点是描写细巧，音乐性强——特别是七言诗，节奏曼婉而流荡。而其注重对象的客观描写，又的确与前此诗歌中普遍流行的重视情感表现或阐扬某种特定理念的倾向大相径庭①。

下面是萧纲宫体诗中以女性为题材的一首名作——《咏内人昼眠》：

> 北窗聊就枕，南檐日未斜。攀钩落绮障，插捩举琵琶。梦笑开娇靥，眠鬟压落花。簟文生玉腕，香汗浸红纱。夫婿恒相伴，莫误是倡家。

这首诗过去曾被视为表现宫廷荒淫生活的典型作品。因为与传统的表现女性美的作品相比，它缺乏一个道德性的主旨，而在卫道者看来又更容易诱发关于性的联想。如果只是写到“梦笑开娇靥，眠鬟压落花”为止，在旧时代正统观念中大概尚可接受；到了“簟文生玉腕，香汗浸红纱”，便难以容忍了。但事实上此诗不过是写了一位青年女子的睡态之美，其取材与描写方面的特点，是选了一个前人未曾表现过的题材，而描写又是用了一种追求逼真的细腻笔触，要说它怎么“色情”，却也够不上——这毕竟是贵族文人雅士的创作，与民间的某些粗俗的作品不同。

萧纲创作的女性题材的宫体诗中，另一些作品则在表现形式上较前此的类似作品有了较多的进展，如《咏舞诗》二首中的第二首：

> 可怜称二八，逐节似飞鸿。悬胜河阳伎，闇与淮南同。入行看履进，转面望鬟空。腕动苕华玉，衫随如意风。上客何须起，啼乌曲未终。

与陆机《日出东南隅行》和何逊的《咏舞妓》相比，陆诗表现舞女形态只是全诗的一个部分，而“赴曲迅惊鸿，蹈节如集鸾。绮态随颜变，沈姿无定源”的描写又过于笼统，不能给人以强烈的鲜明印象；何诗描写集中，但又过分追求表现舞女的面貌神态，而舞姿的描绘反不明显。萧纲此诗的首两句和“入行”四句，则用真切的文字，充分显现了舞蹈的流转风姿，描写细致切题，较陆、何之作均有所进展。

这方面有一个问题值得讨论。如前所述，齐、梁文学中表现所谓“艳情”的

---

① 宫体诗注重描写的客观细致而不重视表现思想内容的特点，到唐初还颇有影响。如唐太宗即曾作过一首宫体诗，让词臣虞世南作和诗，遭到虞的拒绝。其理由是：“圣作诚工，然体非雅正。”（见《唐书·虞世南传》）所谓“工”，自然是指形式上的精致，而“体非雅正”，则是说思想方面不合乎正统规范。

风气在宫体诗中表现女性题材的作品出现之前已有渐渐扩展的势头，这是文人文学的传统、民间乐府诗的影响、齐梁文人的审美情趣等多种因素重合的结果。而宫体诗中这类作品的出现，则是以萧纲为中心的文学集团寻求“新变”的结果。萧纲的文学观，是主张“文章且须放荡”（《诫当阳公大心书》）的。显然，在他们看来，文学描写女性的体貌，是一种有价值的美的创造；包括为后人强烈指斥的那种“轻艳”，在他们的意识中，也并未达到不能容忍的越规程度。

宫体诗中的这部分女性题材作品，自唐代以还一直受到严厉的批判，但这是属于政治和伦理性质而非文学性质的。传统制度保证帝王在性需要方面可以得到最充分的满足，同时也要求他们负担维护传统道德的责任。像萧纲那样的身份，把对女性的兴趣用细致的文笔表现于诗，是对上述规则的触犯。至于从文学方面来看，就需要作另外的分析。应该说，不附着于道德主题而单纯地表现女性体貌之美，是文学中可以而且应该存在的内容；即使带有暗示情欲的成分，也不能算是文学的罪过——情欲也是人性的基本内容，后世如《牡丹亭》等在这方面的表现要远远超过宫体诗中的这类作品。其实，宫体诗中的这类作品真正的缺陷，在于它所表现的乃是贵族男性对女性的品赏，这里缺乏由女性的美而引发的真正的激情。换言之，宫体诗的缺陷倒是源于贵族的“雅”的姿态，他们不可能把女性和女性的美视为对于自我生命具有根本意义的存在。——尽管对另一部分士大夫来说，这种诗已经是“淫邪”的了。

在文学史上，宫体诗中女性题材的作品客观上起到了扩大诗歌的审美表现范围的作用，其实际影响是广泛而深远的。唐代李白、李贺、李商隐的诗，都有这类诗风的痕迹；晚唐五代词，更被指为富于“宫体”气息。当然，这里面有许多变化和新的因素，后面将会论及。

除了女性题材的宫体诗外，萧纲还写过不少写景、咏物类的宫体诗。这部分诗大多以观察的细致、描绘的纤巧入微见长，让人觉得诗人的感觉神经特别的纤细。如《晚春》：

> 紫兰叶初满，黄莺弄不稀。石蹲还似兽，萝长更如衣。水曲文鱼聚，林暝鸦鸟飞。渚蒲变新节，岩桐长旧围。风花落未已，山斋开夜扉。

诗中并无什么深沉的情感表露，其着意展示的，是春暮花鸟虫鱼的细微变化。在表现这种种细微的变化时，诗人所持的是一种客观的态度，而其所追求的，则是一种尽可能细密逼真的境界。萧纲的这类风格的诗，大都以“赋得××”、“咏××”为题。这种命题作诗，在齐、梁时代很盛行。作为贵族文学沙龙中的产物，它们虽然由于缺乏激情而减弱了感人的艺术魅力，但这种以固定的题目来表现各人的文学才能的创作，确实也刺激了对于事物的细致的观察与体会，

促进了语言表现的技巧。像萧纲的《赋得桥》以“斜阑隐浊雾，布影入清澠”展现浓雾中、清流间桥影的变幻多姿，《咏烟》用“浮空覆杂影，含露密花藤”描绘轻烟弥漫于天空与花丛时的迷蒙之景，凡此种种，从历史发展的角度看，对后来诗歌更为传神、细腻地表现对象的诸种形态和神态，无疑是有积极意义的。

宫体诗人的作品，《梁书·庾肩吾传》说是“转拘声韵，弥尚丽靡，复逾于往时”。以诗歌形式的发展来说，这也是值得注意的。若拿唐代定型的诗律来衡量，沈约、谢朓等永明体诗人的诗合律程度不高，这可能是因为永明声律论主要是以四声的相互交替为原则，和后来的诗律有所不同。但其具体规则，现在也难以透彻地了解。而萧纲、庾信、徐陵等人的诗（尤其唱和之作），有很多是严格地遵守一句之中平仄交错、两句之间平仄对立的原则，已十分接近近体诗的形式。也就是说，从他们的诗中，可以看到以平仄关系为中心的声律规则已经确立①。

宫体诗之外，萧纲也创作过一些风格并非“轻艳”的作品。这些作品大多是对前此传统的诗歌风格的创造性继承。如佛教题材的《十空诗》六首之二《水月》：

> 圆轮既照水，初生亦映流。溶溶如渍璧，的的似沈钩。非关顾兔没，岂是桂枝浮。空令谁雅识，还用喜腾猴。万累若消荡，一相更何求。

借对水月的形象描绘表现佛教的空无之旨，创作思路与前代玄言诗颇为相似，不同的是前人用诗谈玄，而萧纲则借诗释佛。又如《登板桥咏洲中独鹤》：

> 远雾旦氛氲，单飞才可分。孤惊宿屿浦，羁唳下江濆。意惑东西水，心迷四面云。谁知独辛苦，江上念离群。

表现单鹤的孤苦无依，语辞间凝聚着一种悲寂之情，虽然刻画同样细腻，却与一般纯粹咏物的宫体诗很不一样。至其末路被软禁时所作《被幽述志》诗，则更是流露出浓重的悲凉无奈之绪：

> 恍忽烟霞散，飔飋松柏阴。幽山白杨古，野路黄尘深。终无千月命，安用九丹金。阙里长芜没，苍天空照心。

诗中烟霞消散、松柏聚阴与幽山白杨、野路黄尘等意象，无一不喻示着诗人内心的绝望，最后一联境界阔大，而旨意凄凉，全诗因此笼罩在一种极为悲哀的

① 日本学者高木正一在所撰《六朝律诗的形成》（《六朝における律詩の形成》，《中国学会报》第4期，1952年）一文中，通过统计，由六朝诗犯“八病”之例逐渐递减的实况，得出律诗的声律在梁简文帝时（550—551）已经成立的结论，可参看。

气氛中。

萧纲的辞赋，也有佳作。如《述羁赋》中的如下一节：

远山碧，暮水红，日既晏，谁与同？云嵯峨而出岫，江摇漾而生风。奉玺言而遄迈，改余玉于江隈。遵阳涂而中正，轸悲心其若颓。引领京邑，瞻望弗远。恋逐云飞，思随蓬卷。观江水之寂寥，愿从流而东返。

表现被羁不得返归京城时的落寞、哀戚与颓唐，以日落的宏伟场景为依托，因而带有些许悲壮的意味。

他的书信体散文，在写景与抒情结合方面，又比吴均、陶弘景等更进一步，显得文辞优美而又不失其生活化的特征。典型的例子，是《与萧临川书》。信中"零雨送秋，轻寒迎节，江枫晓落，林叶初黄"的开头和近结尾处"白云在天，苍波无极。瞻之歧路，眷慨良深"的融情入景式感慨，景致悠远明丽，情感真挚深切，把思念友人的心绪很好地映衬了出来。

萧纲在文学理论方面也有自已较为独到的看法，这主要见于他的《与湘东王书》。信中写道：

比见京师文体，儒钝殊常，竞学浮疏，争为阐缓。玄冬修夜，思所不得。既殊比兴，正背风骚。若夫六典三礼，所施则有地；吉凶嘉宾，用之则有所。未闻吟咏情性，反拟《内则》之篇；操笔写志，更摹《酒诰》之作；迟迟春日，翻学《归藏》；湛湛江水，遂同《大传》。吾既拙于为文，不敢轻有掎摭。但以当世之作，历方古之才人，远则扬、马、曹、王，近则潘、陆、颜、谢，而观其遣辞用心，了不相似。若以今文为是，则古文为非；若昔贤可称，则今体宜弃；俱为盍各，则未之敢许。

文中明确指出儒家经典与文学作品是性质相异的两类东西，并以历来公认的文学名家为例，证明成功的文学创作从不曾以经典为规范。这实际上已触及到了文学的本质问题。

萧纲周围也曾集聚了众多文士，对其中最著名的庾信和徐陵，将在后面作介绍。

萧绎(508—554)，即梁元帝，字世诚，小字七符，武帝第七子。天监十三年(514)受封湘东王。侯景之乱平定后，于承圣元年(552)在江陵即位称帝，后在西魏军攻破江陵时被杀。著有《金楼子》等。

萧绎的文学创作风格，有与萧纲宫体诗相似的一面，比较重视客观地描摹对象，文风轻丽。如《咏晚栖乌》：

日暮连翩翼，俱向上林栖。风多前归驶，云暗后群迷。路远声难彻，

飞斜行未齐。应从故乡返，几过入兰闺。借问倡楼妾，何如荡子妻。

诗对晚归栖枝的乌鸦从声、形及经历地方等方面作了详细的描摹，而整体上基本没有情感的流露，表现出诗人的兴趣点，主要在客观展示方面。与萧纲一样，他现存的诗歌中，也有不少以“赋得××”、“咏××”为题的作品，这些诗大多显现出诗人创作时抱有一种游戏心态。如《咏萤火》：

著人疑不热，集草讶无烟。到来灯下暗，翻往雨中然。

全诗了无深意，却以富于想像力的生动刻画，凸现了萤火的奇妙特征。文学创作中的这种游戏心态，与注重客观摹写的创作态度，从文学发展的历史看，是有其积极意义的。唐代文学在表现自身与外部世界的形象特征方面达到一个崭新的水准，其基础从某种程度上说正是梁代文学为之打下的。而视文学为游戏，对于中国文学回到文学表现美的本位上来，更是意义深远。

萧绎的诗也有与萧纲风貌不同之处。如《燕歌行》，是梁代盛行的七言长篇歌行体中具有代表性的作品：

燕赵佳人本自多，辽东少妇学春歌。黄龙戍北花如锦，玄菟城前月似蛾。如何此时别夫婿，金羁翠眊往交河。还闻入汉去燕营，怨妾愁心百恨生。漫漫悠悠天未晓，遥遥夜夜听寒更。自从异县同心别，偏恨同时成异节。横波满脸万行啼，翠眉暂敛千重结。并海连天合不开，那堪春日上春台！乍见远舟如落叶，复看遥舸似行杯。沙汀夜鹤啸羁雌，妾心无趣坐伤离。翻嗟汉使音尘断，空伤贱妾燕南垂。

全篇五小节，除开头一节六句外，其余均是四句一转韵，段落分明，于整齐中见变化。齐、梁五言诗走向律化以后，形成篇制短小、结构紧密、语言精练的基本趋向，像萧绎的《寒闺》：“乌鹊夜南飞，良人行未归。池水浮明月，寒风送捣衣。愿织回文锦，因君寄武威。”文情并茂，堪称佳构。而七言诗——尤其如《燕歌行》这种篇幅较长的七言歌行，则朝另一个方向发展，与之形成相互补充。这种诗多用铺排手法，语言浅俗而音节流荡，尤宜于表达萧绎所说的那种“流连哀思”之情。

诗歌之外，萧绎的辞赋文章也较有特色。其中《荡妇秋思赋》一篇风格独到。赋写荡子之妇对远行之人的怀思，是古老的题材，语言浅俗而艳丽，有较强的音乐感。开头部分“登楼一望，唯见远树含烟；平原如此，不知道路几千?”中间“重以秋水文波，秋云似罗。日黯黯而将暮，风骚骚而渡河；妾怨回文之锦，君思出塞之歌”，这都是用浅语写情，用景物与情相衬托的佳句。

又有《采莲赋》，用明丽的笔调描绘采莲女子在湖船上摘采莲花时的姿态

与咏歌，有一种绚烂而流动的美：

> 紫茎兮文波，红莲兮芰荷，绿房兮翠盖，素实兮黄螺。于时妖童媛女，荡舟心许；鹢首徐回，兼传羽杯。棹将移而藻挂，船欲动而萍开。尔其纤腰束素，迁延顾步；夏始春余，叶嫩花初。恐沾裳而浅笑，畏倾船而敛裾。故以水溅兰桡，芦侵罗䙓；菊泽未反，梧台迥见；荇湿沾衫，菱长绕钏。泛柏舟而容与，歌采莲于枉渚。

此节在缤纷的色彩间点缀采莲女活泼的身影，文字表述方面与宫体诗有类同之处，即都以描写细腻、逼真见长。但其所歌颂的，既是江南春月的美景，又是少女焕发的青春，因而很具感人的力量。这与五四运动后的美文实有相通之处。朱自清在其名作《荷塘月色》中有这样一段话：

> 忽然想起采莲的事情来了。采莲是江南的旧俗，似乎很早就有，而六朝时为盛；从诗歌里可以约略知道。采莲的是少年的女子，她们是荡着小船，唱着艳歌去的。采莲人不用说很多，还有看采莲的人。那是一个热闹的季节，也是一个风流的季节。梁元帝《采莲赋》里说得好：
>
> 于时妖童媛女①……
>
> 可见当时嬉游的光景了。这真是有趣的事，可惜我们现在早已无福消受了。

朱自清的《荷塘月色》所要显示的，是生活中的美；而《采莲赋》正是对生活中的美的赞歌。这就是两者的相通之处，也是朱自清甚至发出"可惜我们现在早已无福消受了"的慨叹的原因所在。赋中虽有"妖童媛女，荡舟心许"之类的话，但在精神上受过"五四"洗礼的作家并不认为那是一个问题。而建国后的有些中学语文教材，虽然选入了朱自清的《荷塘月色》，却把文中引用萧绎此赋的部分及朱氏的相关文字删去了。

萧绎的文学见解，主要见于所著《金楼子·立言》一文中。该文将"古人之学"分为"儒"、"文"两类，谓"夫子门徒，转相师受，通圣人之经者，谓之儒；屈原、宋玉、枚乘、长卿之徒，止于辞赋，则谓之文"，这是从源头上就把经学与文学分别为完全不同的两类。继而又把"今人之学"再分为"儒"、"学"、"文"、"笔"四类。所谓"学"，是习儒之士中"但能识其事，不能通其理者"。而"文"与"笔"的区分，是要分开实用文章与抒情诗文。这种分类，不仅仅是学科性质的判别，很重要的一点就是否定了文学受儒学的统属。如此，"文必宗经"就变成

---

① 朱自清所引用的这段文字，至"畏倾船而敛裾"止，已见上引，不再重复。又，朱氏引"于时妖童媛女"句作"于是妖童媛女"，"时"、"是"通。

无稽之谈了。南朝文学中的“文”、“笔”之分，是始终有这层意义存在的。在文中萧绎还对“文”的特征作了如下的解说：

吟咏风谣，流连哀思者谓之文。……至如文者，惟须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡。

这里把“文”完全视为声色之美和感情抒发相结合的产物，而根本不考虑所谓的“原道”、“征圣”与“宗经”，自然比《文心雕龙》更进一步了。

萧绎周围的文士中，以王褒最为著名，他于梁亡后去了北方，后面另作介绍。另外，也曾任过萧绎僚属的王籍，是值得一提的。他仅有两首诗存世，而其中一首《入若邪溪》非常有名：

艅艎何泛泛，空水共悠悠。阴霞生远岫，阳景逐回流。蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽。此地动归念，长年悲倦游。

这是一首借自然的幽静来表达对人世的倦怠之情的诗。虽然语言说不上特别工巧，却恰当地表达出人在山水环境中恬然的心情。尤其“蝉噪”两句，写出幽、静并不只是事物的固有性状，也是人对环境的感受，因此在声音的衬托下，山林反而愈显幽深。这样以动写静，将自然的“静”表现得有生气，同时也把人和自然更密切地联系起来。梁代诗中感性的丰富，这又是一个很鲜活的例子。

阴铿和陈代诗文

陈代继梁而立，其时的不少作家由梁入陈，作品因此也颇染梁代文风。陈代中叶以前的著名作家，是文学史上被与梁朝名诗人何逊并称的阴铿；后期的文坛名流，则是后主陈叔宝及其词臣江总。陈代的另一位杰出的文学家徐陵，虽有“一代文宗”的美誉，而所撰诗文中的出色之作，并非是他的那些与梁代文学风尚有密切关联的宫体文学作品，而是一部分劲健苍凉的诗歌和书信体散文，这大约与他曾数度出使魏、齐，并曾在北方羁留过一段时期有关，所以我们把他放到第六章再作介绍。

阴铿，字子坚，武威姑臧(今甘肃武威)人。幼诵诗赋，长善五言诗。起家梁湘东王法曹参军，陈天嘉(560—565)年间，任始兴王府中录事参军。因为徐陵的推荐，其诗才为陈文帝赏识，而累迁招远将军、晋陵太守、员外散骑常侍等职。原有集三卷，已佚。现仅存诗三十四首。

阴铿诗才敏捷，史载其应文帝之命赋《新成安乐宫》诗，“援笔便就”(《陈书》本传)。他现存的诗，则大多显现出一种辞句凝练、注重情蕴的特征。如

《和傅郎岁暮还湘洲》：

苍茫岁欲晚，辛苦客方行。大江静犹浪，扁舟独且征。棠枯绛叶尽，芦冻白花轻。戍人寒不望，沙禽迥未惊。湘波各深浅，空轸念归情。

写岁暮冬寒里征人依然辛苦独行的寂寥，以江浪不翻、沙禽未惊而枯叶已落、芦絮轻飞的似乎是悄然间发生的节候变化为对照，把旅人欲归不得的无奈与落寞真切地表达了出来。又如《江津送刘光禄不及》一首：

依然临送渚，长望倚河津。鼓声随听绝，帆势与云邻。泊处空余鸟，离亭已散人。林寒正下叶，钓晚欲收纶。如何相背远，江汉与城闉。

开头直接从送友不及、怅然远望落笔，起得简洁明快。随后写远去的帆景、萧飒的秋景、孑然一身的送别者，构成一个完整的、富于抒情意味的画面。从结构的细致和情景的融合来说，此诗都是相当突出的。

阴铿和何逊均以擅长描写自然景物著称，但他们之间也有区别。阴铿诗的语言似乎用力不重，给人以清灵的感觉。他常能把寻常景象写得摇曳多姿，新鲜动人，而读起来又不觉得怎么奇特，如"夜江雾里阔，新月迥中明"（《五洲夜发》）、"花逐下山风"（《开善寺》）、"晨风下散叶"（《罢故章县》）之类。另外，他还喜欢在对仗句中以不同色彩为对照，像"水随云度黑，山带日归红"（《晚泊五洲》）、"栋里归云白，窗外落晖红"（《开善寺》）等。而实际诗语内在的凝练程度，已比何逊更进一步了。

阴铿的诗在唐代颇有影响。唐代最杰出的两位诗人李白与杜甫，在作品中都留有向其学习的印痕。杜甫称赞李白的诗，即谓"李侯有佳句，往往似阴铿"（《与李十二白同寻范十隐居》）；而他自述赋诗经历，又说"颇学阴何苦用心"（《解闷》）。可见阴铿在唐人的心目中，是有相当的文学地位的。

陈代后期，以后主陈叔宝为中心，形成了一个宫体文学集团。参与其间的，有江总、陈暄、孔范、王瑗等十余人。

陈后主陈叔宝(553—604)，字元秀，生于江陵，是陈代的末代皇帝。在位八年，游宴无度。祯明三年(589)为隋军俘虏，后病死于洛阳。有《陈后主集》。

陈叔宝是亡国之君，但他在艺术上有相当好的修养，能诗，通音乐。他的宫体诗在俗、艳两方面较梁代宫体诗似乎更为突出，趣味是不高的。不过，在其他一些诗篇中，他常常表现出出众的想像力和丰富而细致的审美感受。如"思君如夜烛，垂泪著鸡鸣"（《自君之出矣》）是非常生动的比喻，以致蜡烛后来成为情诗的典型意象，像杜牧的名句"蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明"（《赠别》）显然由此而出。写景的佳句中，"天迥浮云细，山空明月深"（《同江仆射游摄山栖霞寺》），那种带佛教意味的空渺幽远，也许对王维不无影响；而"野雪明

岩曲，山花照迥林"(《献岁立春光风具美泛舟玄圃》)，却是写得明丽喜人；"沙长见水落，歌遥觉浦深"(同前)，是从简朴中显出优美的韵致，其意境在后代诗词中再三被化用。

陈叔宝的辞赋文章也值得一提。他的《夜亭度雁赋》中写春景的一节，谓"春望山楹，石暖苔生。云随竹动，月共水明。暂消摇于夕径，听霜鸿之度声"，景致清幽，笔调明丽，很有梁代萧纲、萧绎兄弟为文的风韵，而《题江总所撰孙玚墓志铭后四十字》，则在状摹胜景之外，又展现了一种怅惘与悲怆交织的情怀：

> 秋风动竹，烟水惊波。几人樵径，何处山阿。今时日月，宿昔绮罗。天长路远，地久云多。功臣未勒，此意如何！

全文均以四字句结撰，并且十分讲究对仗的工整。而所对照的事物，又往往隐含着一分斯人已去的感伤意绪。情与景融合得如此自然，而文字又这般洗练，在前此同类题材的文章中是不多见的。

以陈叔宝为中心的宫体文学集团中，江总文学的成就最高。

江总(519—594)，字总持，济阳考城(今河南兰考)人。仕梁、陈、隋三朝。陈后主即位后，由祠部尚书，转散骑常侍、吏部尚书等职，官终尚书令。在朝无甚政绩，日与后主游宴后庭，时号"狎客"。有《江令君集》。

《陈书》本传称江总"好学，能属文，于五言七言尤善"。史书中专门言及某人善为七言诗，江总是第一个，这很值得注意。他留存的七言诗近二十首，在南北朝诗人中是数量最多的；他的《宛转歌》(此诗或题徐陵作)共三十八句，又是南北朝七言诗中最长的一篇。由此可见他在这方面的爱好。

江总的七言诗大多是艳体诗，其中包括一部分传统闺怨题材，一般来说立意较浅，但常能给人以鲜丽明快的感受。如《闺怨篇》：

> 寂寂青楼大道边，纷纷白雪绮窗前。池上鸳鸯不独自，帐中苏合还空然。屏风有意障明月，灯火无情照独眠。辽西水冻春应少，蓟北鸿来路几千。愿君关山及早度，念妾桃李片时妍。

诗的内容毫不新鲜，但写得颇漂亮。通篇对仗，但并不滞塞；各联之间关系既是明白的，又带有跳脱，所以显得流畅而活泼。末句在令人惊悚的叹息中陡然结束，将爱惜青春之意写得十分热烈。因其对仗方面的上述特点并讲究平仄，后世学者或以为此诗实唐人排律之先声。

江总一生经过两代兴亡，离乱中引发的人生感受有时是很沉重的，如《遇长安使寄裴尚书》：

传闻合浦叶，远向洛阳飞。北风尚嘶马，南冠独不归。去云目徒送，离琴手自挥。秋蓬失处所，春草屡芳菲。太息关山月，风尘客子衣。

此诗作于陈亡以后居于北方时，抒发了人生失路之感。几乎每一句都化用了典故或古诗文中的成句，却自然密合，不觉得费力。再如《于长安归还扬州九月九日行薇山亭赋韵》：

心逐南云逝，形随北雁来。故乡篱下菊，今日几花开？

经历沧桑后南归，直觉恍如隔世。而这种深重的感受，只从琐小处写出。这诗从声律形式和表现技巧两方面来说，都已经是很老练的五绝了。

与阴铿一样，江总对唐代文学的影响也不小。韩愈以"久钦江总文才妙"（《韶州留别张使君》）赞美张籍，而李商隐以"前身恐是梁江总"（《赠牧之》）推许杜牧，可见其垂名久远。

陈代是五言律诗的形式接近成熟的时期，这是当时的许多诗人共同努力的结果。如张正见，其诗被严羽批评为"最无足省发"（《沧浪诗话》），因此后人对他较少注意。但张氏现存诗九十余首，大都是格律颇为严谨的五言诗，这在南北朝显得相当突出。明人王世贞说："张正见诗律法已严于四杰，特作一二拗语为六朝耳。"（《艺苑卮言》）张溥也说他的诗有"声骨雄整"（《汉魏六朝百三名家集题辞》）之长。而且，张正见的诗对仗也显得工稳老练，修辞技巧是很强的。总之，这类诗虽然兴味不足，但在诗歌形式的发展过程中，仍有其不可忽视的意义。

第六节　以妇女问题为中心的"艳歌"集《玉台新咏》和《古诗为焦仲卿妻作》

随着社会的发展和儒学的衰微，被与"小人"并列而且斥为"难养"的女性①，其自身固然在逐渐觉醒，男性中关心妇女问题并为之写诗的也日渐增多起来了。到了陈代，就有人编了一部以妇女问题为中心的"艳歌"集——《玉台新咏》。其中收了许多关于女性的爱情及其悲惨命运的诗，也有对于女性的勇敢、能力乃至爱美的心理的赞扬。像《古诗为焦仲卿妻作》那样的杰出作品就是依赖此书而保存下来的。所以，《玉台新咏》乃是研究我国女性文学——至

① 《论语·阳货》："唯女子与小人为难养也，近之则不逊，远之则怨。"

少是女性文学思想——的一部很重要的书。至于这部书的出现，则是建安以来文学自觉的成果。

《玉台新咏》

《玉台新咏》长期被认为是徐陵在梁代奉萧纲之命而编①，但徐陵其实只是为此书写了一篇《序》。该文一开头就说："陵云概日，由余之所未窥；千门万户，张衡之所曾赋。周王璧台之上，汉帝金屋之中；玉树以珊瑚作枝，珠帘以玳瑁为押。其中有丽人焉。"意思是：在皇帝后宫之中，有一位享受皇后似的待遇的、在妃子中地位最高的美人。此《序》在对这位美人的美丽、才情大大称赞了一通后又说：她"无怡神于暇景，唯属意于新诗"，"但往世名篇，当今巧制，分封麟阁，散在鸿都。不藉连章，无由披览。于是燃脂暝写，弄墨晨书，撰录艳歌，凡为十卷。曾无参于《雅》、《颂》，亦靡滥于《风》人"。可见此书实是皇帝的这位宠妃所编。又因书中所收萧衍、萧纲的诗，分别署为梁武帝、梁简文，足见其时二人皆已去世，否则不会用他们的谥号；所以，此书当编于陈代。从陈代后妃的情况来看，如此美丽、有才情而又如此受皇帝宠爱的妃子，除张丽华外，很难找到第二个。此书很可能是她所编②。

张丽华是陈后主的妃子，最受后主的宠爱。隋兵攻破陈的首都后，她被隋兵统帅杨广所杀。因其美丽、有才气而又遭遇悲惨，历史上许多诗人都写过关于她的诗，清代的吴伟业更写了杂剧《通天阁》，对她大加颂扬。但也有不少人基于"女色亡国"的观念，对她加以谴责。

徐陵虽把书中的诗都称为"艳歌"，其中也确有一些写艳情的诗，但"艳歌"的"艳"其实是称赞诗写得美，并不是指其内容均关涉艳情。试引两首为例：

> 天上何所有？历历种白榆。桂树夹道生，青龙对道隅。凤凰鸣啾啾，一母将九雏。顾视世间人，为乐甚独殊。好妇出迎客，颜色正敷愉。伸腰再拜跪，问客平安不？请客北堂上，坐客毡氍毹。清白各异樽，酒上正华疏。酌酒持与客，客言主人持。却略再拜跪，然后持一杯。谈笑未及竟，左顾敕中厨。促令办粗饭，慎莫使稽留。废礼送客出，盈盈庭中趋。送客亦不远，足不过门枢。取妇得如此，齐姜亦不如。健妇持门户，胜一大丈

---

① 关于徐陵的情况参见本编第六章第三节。

② 参见章培恒《〈玉台新咏〉为张丽华所"撰录"考》(《文学评论》2004 年第 2 期)、《再谈〈玉台新咏〉的撰录者问题》(《上海师范大学学报》2006 年第 1 期)、《〈玉台新咏〉的编者与梁陈文学思想的实际》(《复旦学报》社科版 2007 年第 2 期)，谈蓓芳《〈玉台新咏〉版本考》(《复旦学报》社会科学版 2004 年第 4 期)、《〈玉台新咏〉版本补考》(《上海师范大学学报》2006 年第 1 期)。

夫。(古乐府诗《陇西行》)

苦恨身为女[1],卑陋难再陈。儿男当门户,堕地自生神。雄心志四海,万里望风尘。女育无欣爱,不为家所珍。长大逃深室,藏头羞见人。垂泪适他乡,忽如雨绝云。低头和颜色,素齿结朱唇。跪拜无复数,婢妾如严宾。情合同云汉,葵藿倾阳春;心乖甚水火,百恶集其身。玉颜随年变,丈夫多好新。昔为形与影,今为胡与秦。胡秦时相见,一绝逾参辰。(傅玄《豫章行·苦恨篇》)

前者歌颂妇女的能力,说她"胜一大丈夫",同时对限制妇女的"礼"颇有非议,因而称赞她的"废礼送客出"。后者则代妇女倾诉了她们在那个社会的痛苦处境与命运,甚至发出了"苦恨身为女"的悲愤之声。二诗不但不涉艳情,且以素朴真挚为特色。以二诗并观,更可见作为女性的编者对妇女能力的自信及其所受到的不平等待遇的怨恨。

大致说来,此书在内容的选录上所注重的是女性的痛苦及其对爱情的渴望,因而光是关于妇女被弃的诗就选了好多首,如班婕妤《怨诗》、甄皇后《塘上行》、刘勋妻王宋《杂诗》、曹植的《弃妇》等等。当然,还有涉及爱情的其他方面的,如写爱情的欢乐的张衡《同声诗》、写妇女对爱情的坚贞的辛延年《羽林郎》;还选了不少男性对其妻子的真诚怀念的诗,像秦嘉的《赠妇诗》等。

至于在艺术形式上,则在感情真挚的前提下兼收并蓄,既有像前引《陇西行》、《豫章行》那样素朴的作品,也有不少齐梁时代的绮丽之作,如所收梁简文帝的《妾薄命篇十韵》,虽也写女性的痛苦,但在风格上却流于艳冶一路了:

名都多丽质,本自恃容姿。荡子行未至,秋胡无定期。玉貌歇红脸,长颦串翠眉。奁镜迷朝色,缝针脆故丝。本异摇舟咎,何关窃席疑。生离谁抚背,溘死讵成迟?毛嫱貌本绝,踉跄入毡帷。卢姬嫁日晚,非复好年时。转山犹可逐,乌白望难期。妾心徒自苦,傍人会见嗤。

此外,书中还收了好些南朝的女诗人的诗,如范靖妇、鲍令晖、刘令娴、王叔英妻等。其中既有刘令娴那样写其与丈夫离别的悲哀的,也有王叔英妻那样写女性的对美的渴望的;虽内容不同,表现女性的心理都相当细腻。

花庭丽景斜,兰牖轻风度。落日更新妆,开帘对春树。鸣鹂叶中舞,戏蝶花间鹜。调瑟本要欢,心愁不成趣。良会诚非远,佳期今不遇。欲知

① 此句及诗题中的"恨"字,今所见《玉台新咏》各本均误作"相",参见本编第二章"傅玄"部分注。

幽怨多，春闺深且暮。(刘令娴《诗二首》之一)

梅花自烂熳，百舌早迎春。逾寒衣逾薄，未肯惜腰身。(王叔英妇《暮寒》)

《暮寒》的末两句是说，她宁可挨冻，却不愿多穿衣服以保护腰身；那当然是为了不肯掩盖自己的身材之美。这与现代青年女性的心理相通，但却与“冶容诲淫”之类的圣训大相违背了。

总之，这是一部以妇女问题(包括男女情爱)为中心而选录的诗歌总集，虽然编选者是一位上层妇女，但仍可看出当时女性对自己处境、命运的若干看法，包括她们的追求、悲慨和不平，也包括她们的艺术趣味。而从其所选录的作品来看，则其文学思想显然比南朝的另一部重要选集《文选》更为大胆。因为其中不仅有许多显然违礼之作，而且还有《古诗为焦仲卿妻作》那样赞扬女性公然向礼教挑战、最后不惜以生命来捍卫自己的尊严和爱情的杰构，而这些都是《文选》所未选入的。对于这样的一部“艳歌”集，徐陵的《玉台新咏序》竟然赞之为“靡滥于《风》人”，给予它以相等于《诗经·国风》的地位，这也反映了我国文学思想的一种新的进展。

《古诗为焦仲卿妻作》

《古诗为焦仲卿妻作》最早见于《玉台新咏》卷一，诗前有小序：

汉末建安中，庐江府小吏焦仲卿妻刘氏，为仲卿母所遣，自誓不嫁。其家逼之，乃没水而死。仲卿闻之，亦自缢于庭树。时伤之，为诗云尔。

此篇又见于《乐府诗集》卷七十三，列入“杂曲歌辞”，改题《焦仲卿妻》，也有小序，大致同于《玉台新咏》所载，唯于“时伤之”句的“时”下有一“人”字，末句则作“而为此辞也”。按，《乐府诗集》在收入此篇时，除小序外，并未录载其他有关资料，可证在这以前它并未被收入和著录于其他的乐府类书籍中，否则，《乐府诗集》不会不予引述。因此，它被作为乐府诗，为时较晚。至于其改小序的“为诗”作“为此辞”，自当在其配乐歌唱之后。但大抵自20世纪50年代起，此诗已被较普遍地视为乐府民歌，且篇名也改称《孔雀东南飞》，仔细推究，恐怕是有问题的。

此诗通常被作为建安时期的诗歌，其根据就是诗前小序的“汉末建安中”之语，其实此语显为汉朝灭亡以后的人所加，否则是不可能知道建安时期已是“汉末”的。而且诗中的好些诗句都打着东晋乃至南朝时代的烙印，如诗末的

“两家求合葬，合葬华山旁”就是用南朝乐府《华山畿》的典故，故其写定当在齐、梁时期[①]。又，《艺文类聚》卷三十二有这样一条：

后汉焦仲卿妻刘氏为姑所遣，时人伤之，作诗曰：“孔雀东南飞，五里一徘徊。十三能织绮，十四学裁衣，十五弹箜篌，十六诵书诗。十七嫁为妇，心中常苦悲。君既为府吏，守节情不移。鸡鸣入机织，夜夜不得息。三日断五疋，大人故言迟。非为织作迟，君家妇难为。妾有绣腰襦，葳蕤金缕光。红罗复斗帐，四角垂夜囊。交文象牙簟，宛转素丝绳。鄙贱虽可薄，犹中迎后人。

这当是此诗在东汉时流传的面貌。其时尚无刘氏与焦仲卿自杀的故事，故有关的记载中毫不涉及。换言之，此诗是经过魏晋至南朝的不断加工，才由《艺文类聚》所载的那种面貌而成为见于《玉台新咏》这样的杰构的[②]。也正是因为此诗是在长时间中经过不断的加工而成，所以其中不免有自相矛盾之处。最明显的是：第一，诗前小序中明说刘氏是“为仲卿母所遣”，但从诗的内容来看，却是刘氏自己要求回去的（见后）；第二，诗中焦仲卿向其母亲说：“共事三二年，始尔未为久。”可见刘氏被遣时，二人结婚不过二三年；但刘氏在与其小姑告别时，却说“新妇初来时，小姑始扶床；今日被驱遣，小姑如我长”，那么，她在焦家至少十几年了[③]。这些都是此诗在流传过程中不断被增加、润色而留下的痕迹。

若据小序所言，《古诗为焦仲卿妻作》叙述的是兰芝被遣归后“自誓不嫁”而其娘家逼迫她出嫁所酿成的悲剧。但就作品考察，实际原因却远非如此。所以，对此诗的分析，应以作品本身为依据，而不能受小序的误导。同时，如上所述，此诗只是把焦仲卿妻被逐的事作为由头，其所写之事则大抵出于虚构，所以，这是一个虚构性的作品，其人物和情节均出于艺术创造。

在作品中，兰芝所争取的，首先是个人的尊严；从另一个角度看，这也可说是对礼教的公然挑战。因为根据礼教，儿媳妇本是应该接受公婆的压迫的，但她却不甘忍受。

---

① 详见章培恒《关于〈古诗为焦仲卿妻作〉的形成过程与写作年代》（《复旦学报》2005年第1期）。

② 同上。

③ 《玉台新咏》和《乐府诗集》的有些本子作“新妇初来时，小姑如我长”，因而有些研究者认为中间两句系后人增窜。但实际上，晏殊《类要》所引《焦仲卿妻》诗确有“新妇初来时，小姑始扶床”之语；而现在所见的无“小姑始扶床。今日被驱遣”二句的本子，均晚于晏殊的时代远甚。可见原诗本有此两句；无此两句的倒是出于后人的删削。参见谈蓓芳《〈玉台新咏〉版本考》。

兰芝的被遣归，其实是她的主动要求。作品一开头对此就说得很清楚。

"……十七为君妇，心中常苦悲。君既为府吏，守节情不移。贱妾留空房，相见常日稀。彼意常依依。鸡鸣入机织，夜夜不得息。三日断五匹，大人故嫌责。非为织作迟，君家妇难为。妾不堪驱使，徒留无所施。便可白公姥，及时相遣归。"

这是兰芝对焦仲卿提出来的。而且，在这以前，作者从未交代过焦仲卿的母亲要把兰芝遣归娘家。所以，这实际是兰芝无法忍受在焦家的屈辱的待遇，不惜以婚姻的破裂来捍卫自己的尊严。她的丈夫焦仲卿在听到了她的这种抗议后，立即对母亲提出了婉转的批评：

府吏得闻之，堂上启阿母："儿已薄禄相，幸复得此妇。结发同枕席，黄泉共为友。共事三二年，始尔未为久。女行无偏斜，何意致不厚？"

这话其实已说得很重。大意是：兰芝并没有什么不对的地方，你为什么不好好待她（"何意致不厚"）？而且，他还以"黄泉共为友"之语暗示母亲：一旦兰芝被逼死，他也不会活着。但是，这不但不能使焦母端正态度，反而招致了她的大怒，要他立即把兰芝遣归。虽然仲卿明确地表示："今若遣此妇，终老不复取。"然而他的母亲始终坚持自己的主张。于是焦仲卿只好对兰芝去说："我自不驱卿，逼迫有阿母。卿但暂还家，吾今且报府。不久当归还，还必相迎取。"

由此可见，在"遣归"的问题上，兰芝是主动的，焦母则是被动的。焦仲卿所面临的问题，不是要焦母收回"遣归"的成命，而是要她尊重兰芝。若做不到后一点，兰芝就不可能再留在焦家。

也正因此，焦仲卿刚一提出"不久当归还，还必相迎取"，就遭到了兰芝的拒绝："勿复重纷纭！"只是在仲卿表露了"誓不相隔乡"的赤诚后，兰芝才被感动而作出了"君当作磐石，妾当作蒲苇"的保证。而且，在这以前，兰芝并没有考虑过要为仲卿守节。这从她回娘家后所申述的拒绝再婚的理由即可看出："兰芝初还时，府吏见丁宁，结誓不别离。今日违情义，恐此事非奇……"换言之，若不是焦仲卿在临别前的深情盟誓，她是不会拒绝再婚的。所以，她最后的自杀，实在不是殉节，而是不肯负情；当然，捍卫个人的尊严也是主因之一，因为她在这件事上受到了如下所述的很大屈辱。

在她回到娘家后的十余日，县令就为自己的儿子遣媒来求婚。她母亲按照她的意见，打发走了媒人。但过了几天，太守所派的媒人又来了，这次是为太守的公子说亲。母亲仍然婉言谢绝，但却惹怒了兄长。"阿兄得闻之，怅然心中烦。举言谓阿妹：'作计何不量！先嫁得府吏，后嫁得郎君。否泰如天地，

足以荣汝身。不嫁义即体[1]，其住欲何云？'"这里的"体"是分、解之意[2]，末两句是说：你如不肯出嫁，兄妹之义、父女之义等等都不可能再维系了，你住在这里还有什么理由呢？这是对她的公然胁迫！连"三日断五匹，大人故嫌责"的处境都无法忍受的刘兰芝，又怎肯在这样的胁迫下屈服？为了维护自己的尊严，她只有出以死之一途。所以，她表面上对兄长很顺从，说是"理实如兄言"、"便可作婚姻"，实际上却已决定以死来抗议，她在婚期前夕对焦仲卿说的"黄泉下相见，勿违今日言"即是明证。

于是，两个人都死了。焦仲卿为了爱情，刘兰芝则既为了爱情，更为了个人的尊严。假如她肯于忍受焦母对她的不公正的指责，不主动要求"遣归"，这样的悲剧就不会上演。当然，在那样的情况下，她的一生也仍将是悲剧——在长时期的折磨中悲惨而缓慢地死亡，但焦仲卿却不致这么快地自杀了。所以，从儒家的道德观来看，刘兰芝绝不是一个好的妻子。

不过，从儒家的道德观来看，焦仲卿也绝不是一个好的儿子。他在得知刘兰芝决意自尽后，就回去与母亲诀别，表明其即将自绝于人间。尽管他的母亲因此非常悲伤，"零泪应声落"，求他别死；尽管他也知道自己一死，母亲就会孤单无依，所谓"令母在后单"，但他还是死了。这种遗弃母亲的行为固属不孝，何况自杀时还没有孩子，更是对"不孝有三，无后为大"的训诫的公然挑衅。

由于当时已经不是儒家思想占统治地位的时代，作品对这两个人不但没有谴责，反而表示了显然的同情。其结尾说：

> 两家求合葬，合葬华山旁。东西植松柏，左右种梧桐。枝枝相复盖，叶叶相交通。中有双飞鸟，自名为鸳鸯。仰头相向鸣，夜夜达五更。行人驻足听，寡妇起彷徨。多谢后世人，戒之慎勿忘。

"中有双飞鸟"以下六句显然出于虚构，乃是为了表明他们的死引起了人们的感动。其最后两句，更进一步显示了作者自己的态度：希望后世人从这一事情吸取教训，不要再把自己的意图强加给青年一代，以免再发生这样的悲剧。

然而，作品的同情主要还不是表现在结尾，而是渗透在通篇的描写中。作者调动了在当时所能调动的种种艺术手段——华美的词语、对偶的句子、铺陈

---

[1] "即"，《玉台新咏》及《乐府诗集》（宋刊本、明汲古阁刻本）所收此诗均同；明人编总集或作"郎"，显系无据臆改。

[2] 《周礼·天官》："体国经野。"注："体，犹分也。"《孔子家语·问礼》："体其犬豕牛羊。"王肃注："体，解其牲体而荐之。"按，今本《孔子家语》虽然为魏王肃据有关资料伪造而成，但可知王肃的时代"体"尚有分解之义。

的手法、细腻的刻画——使兰芝显得十分可爱，也使他们的悲剧感人肺腑；同时，结构的完密又使整个的叙述有一种引人入胜的力量。

作品中的兰芝的可爱，在于美丽、坚强与多情。

作者写刘兰芝的外形，是"足下蹑丝履，头上玳瑁光。腰若流纨素，耳着明月珰。指如削葱根，口如含朱丹。纤纤作细步，精妙世无双。"倘若把它跟《陌上桑》写罗敷的"头上倭堕髻，耳中明月珠。缃绮为下裙，紫绮为上襦"或《羽林郎》写胡姬的"长裾连理带，广袖合欢襦。头上蓝田玉，耳后大秦珠。两鬟何窈窕，一世良所无。一鬟五百万，两鬟千万余"等句相比较，我们就可发现三篇的上引词语都相当华丽，也都用了铺陈的手法，但这里增加了动态的美（"腰若"句及"纤纤"两句）。而更其重要的是：此处所写是刘兰芝在离开焦家当天早晨的情况，在这几句之前还有四句："鸡鸣外欲曙，新妇起严妆。着我绣夹裙，事事四五通。"这是她强抑悲痛，刻意打扮的结果。但在"严妆"时竟不能一次完成，而要"事事四五通"，可见她内心是何等纷乱。而其所以要妆饰得如此之美，只不过是用来在焦母面前表示"遣归"一事丝毫不能影响她的心绪；她毋宁是高高兴兴地回家去的。——她在向焦母辞行时，冷漠而有礼貌①，在离开焦母而与小姑作别之际，却"泪落连珠子"，及至出门登车而去，就"涕落百余行"了，这也证明了她不愿在焦母面前流露出内心的悲伤。所以，上引那些写其外形美的句子，不仅描写本身较之以前的作品有了明显的进步，而且还间接显示了她的坚强。这与作品中她的自动要求遣归、归家后的拒绝再婚、在兄长胁迫下以死来抗争，以及在成婚——她计划中的自杀的日子——的前一日还能镇静而迅疾地缝制衣衫，构成了反映其坚强特征的一系列环节。

然而，她又是多情而真挚的。在与小姑告别时，流着眼泪，回忆来焦家后与小姑相互扶持、尽心奉养公姥的情况，并且谆谆叮嘱："初七及下九，嬉戏莫相忘。"对于焦仲卿，她虽然因忍受不了在焦家的屈辱而要离开他，但又希望他在自己走后"时时为安慰，久久莫相忘"，其心情实在非常矛盾而痛苦。及至一旦答应了焦仲卿重新结合，那就生死不渝。既不为求婚者的富贵所诱惑，也不因兄长的胁迫而屈服。当焦仲卿以为她真要再嫁时，讥刺她说："贺卿得高迁！磐石方且厚，可以卒千年。蒲苇一时纫，便作旦夕间。卿当日胜贵，吾独向黄泉。"尽管她当时的心情肯定也很恶劣，但她一点也不生气，温柔地回答道："何意出此言！同是被逼迫，君尔妾亦然。黄泉下相见，勿违今日言。"这是伟大的

① 此处的原句是："上堂拜阿母，阿母怒不止。'昔作女儿时，生小出野里。本自无教训，兼愧贵家子。受母钱帛多，不堪母驱使。今日还家去，念母劳家里。'"其"昔作女儿时"以下诸句，皆为兰芝对焦母所说，纯是出于礼貌，毫不流露感情。

宽容和体谅。

正因刘兰芝被写得如此可爱，所以，焦仲卿为她而婉转地向焦母抗议，低声下气地求她回心转意，最后因不能重圆而自杀，也就赢得了读者的同情和赞赏。

作者对他们爱情悲剧的描绘，也很真切动人。当兰芝返回娘家时，焦仲卿送她到大道口，再一次向她立下永不相负的誓言，刘兰芝被他感动而作了同样的保证：

……出门登车去，涕落百余行。府吏马在前，新妇车在后。隐隐何甸甸，俱会大道口。下马入车中，低头共耳语："誓不相隔乡，且暂归家去。吾今且赴府，不久当还归，誓天不相负。"新妇谓府吏："感君区区怀。君既若见录，不久望君来！君当作磐石，妾当作蒲苇。蒲苇纫如丝，磐石无转移。我有亲父兄，性行暴如雷。恐不忍我意，逆以煎我怀。"举手长劳劳，二情同依依。

在这里，刘兰芝因与焦仲卿诀绝而引起的无限伤痛，焦仲卿对兰芝的情深一往，都被写得细致而鲜明。在这样的情况下，兰芝的改变初衷、同意与焦仲卿重新结合，也就显得自然而合理。同时，由这决定所引起的她的内心矛盾也凸现了出来：她既萌生了新的希望，也因此而平添了深重的忧虑。而分离的时刻终于来到了，他们不断地举手作别，相互叮咛，但总是恋恋不舍，又停留了下来。不过当他们最后一次见面，并决定分头自杀时，告别之际反而没有这样缠绵了。

……执手分道去，各各还家门。生人作死别，恨恨那可论！念与世间辞，千万不复全。

尽管在这以前，作品已以"府吏闻此变，因求假暂归。未至二三里，摧藏马悲哀。新妇识马声，蹑履相逢迎。怅然遥相望，知是故人来。举手拍马鞍，怅然使心伤"等诗句，细腻地写出了两人在这次见面时的悲痛的气氛，但临分手时两人已经没有了眼泪，也不再有依依惜别的情绪，因为他们内心充满了怨恨，激励他们的是投向死亡的决心与勇敢。在这样的悲壮感情支配下，是不可能再有泪水和留恋的——哪怕是对于爱人的留恋。而正是在这样的描绘中，又一次显出了这个爱情悲剧的真切动人。

在最后写他们死亡时，作者只花了很少的笔墨：

其日牛马嘶，新妇入青庐。淹淹黄昏后，寂寂人定初。"我命绝今日，魂去尸长留！"揽裙脱丝履，举身赴青池。府吏闻此事，心知长别离。徘徊

顾树下，自挂东南枝。

对于死亡，他们已没有任何的恐惧。刘兰芝固然是如此从容，在投水前还脱下丝履；焦仲卿的“徘徊”也显然不是对死的犹豫不决，而是对生命的告别。但正因他们是如此镇静，也就更显出了这个爱情悲剧的惨烈。

所以，这是一首以虚构为基础的、含量十分丰富的叙事长诗。它生动地叙述了刘兰芝从反抗到死亡的过程及其思想感情的演变，从她对个人尊严的执着与焦仲卿对她的态度中，既反映了个人意识在那个时代的增长，也反映了当时围绕着这一问题的两代人的矛盾。诗人对刘兰芝与这一爱情悲剧的描写，不但体现出激情，也显示了高度的技巧，不但把我国的叙事诗提到了一个新的水平，也意味着我国文学在虚构上已达到了一个新的阶段。

最后还应提到的是此诗的结构。它由刘兰芝和焦母的矛盾——刘兰芝的主动要求“遣归”——揭开序幕，接着就转为焦仲卿与焦母的冲突，然后是焦仲卿和刘兰芝的意见分歧（焦仲卿希望以后能重新结合，但被刘兰芝拒绝）；到刘兰芝离开焦家而她与焦母的矛盾告一段落，在回娘家途中兰芝和焦仲卿盟誓，她与仲卿的分歧也得以消除，但同时她与父兄的矛盾又开始显露出来（所谓“我有亲父兄，性行暴如雷”）；回娘家以后，她先是受到母亲的指责，不久就在再婚问题上与兄长相对立；她的假装许婚虽然缓和了与哥哥的关系，又引来了焦仲卿的怒火；及至兰芝向他解释误会，相约同死，两人之间才恢复和谐，但他们与自己的家庭之间的矛盾重又突出起来，因为正是这两个家庭把他们逼上了死路。直到两人死亡，“两家求合葬”，所有的矛盾才告解决，而作品也就到了尾声。整个作品就是由这一系列的矛盾连结起来的，而诗人又显然是在有意识地强化这种特色。例如，在兰芝向焦仲卿提出“便可白公姥，及时相遣归”后，焦仲卿必然在思想上有很大的震动，也理应对兰芝的要求有所表示，但作品对此全不涉及，却立即写“府吏得闻之，堂上启阿母……”，由第一个矛盾直接进入了第二个矛盾。这在叙述上虽有所欠缺，但却使结构十分紧凑，也使读者在阅读时始终有一种紧张感，因而具有引人入胜的魅力。至于怎样来弥补这种叙述上的缺陷，那却要由后来的作家来努力了。

还应说明的是：与焦仲卿相比较，此诗中刘兰芝的形象实较焦仲卿更为高大。因为，焦仲卿得知兰芝要成婚时，竟然认为兰芝真的背叛了以前的承诺，因而特地去找她，并讽刺她说：“卿当日胜贵，吾独向黄泉。”但他却一定要到获得了兰芝确实已死的消息后才真的自杀，所谓“府吏闻此事，心知长别离”。所以，作品对这两人虽然都加以赞扬，但却更可说是为女性而唱的颂歌。

第四章 魏晋南北朝民间乐府

在汉代以后，产生于民间的乐歌数量依然很多。它们中的一部分被政府的音乐机构所收集，得以保存；宋代郭茂倩编《乐府诗集》时，把当时还存在的魏晋南北朝的民间乐歌也收了进去。就《乐府诗集》中的这部分作品来看，它们——尤其是其中的《吴声歌曲》和《西曲》——在我国文学史上是重要的存在，对齐、梁乃至后世的文人诗歌产生过相当重大的作用。但其中有不少作品的时代及地域难以确切断定。例如，属于《吴声》的《子夜歌》四十二首、《子夜四时歌》七十五首，都产生于晋、宋、齐三代，但却不知各首究出于这三代中的哪一代。又如，梁《鼓角横吹曲》中的不少作品，常被视为北朝的乐府民歌，但如其中的《琅琊王歌辞》，有“谁能骑此马，唯有广平公”之句，广平公是姚泓的弟弟，其时代距离北朝的建立还有二十余年，故其歌辞虽出于北方，却并非北朝时的歌曲。其实，在南北朝时期，双方处于对峙状态，到了后期，情况虽有所改变，但梁的政府或个人恐仍很难到北朝去收集民歌；而尤其重要的是，梁《鼓角横吹曲》中的有些乐曲虽然来自北朝，歌辞却与北朝演唱该曲时的不同，北朝演唱时用的是“虏音”(少数民族的语言)，梁演唱时用的是“华音”(汉族的语言)①。那么，梁《鼓角横吹曲》的这些歌辞是根据北朝的“虏音”译为汉语的呢，还是根据其曲调另写的？目前没有任何资料可资说明。鉴于这些复杂情况，我们把魏晋南北朝的民间乐府集中到一章来叙述，而不在上面几章的有关诸节分别介绍，并对某些可疑之处稍加说明。

---

① 《旧唐书·音乐志二》：“《北狄乐》……皆马上乐也。鼓吹本军旅之音，马上奏之；故自汉以来，《北狄乐》总归鼓吹署。后魏乐府始有北歌……今存者五十三章，其名目可解者六章：《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落稽》、《钜鹿公主》、《白净王太子》、《企喻》也。……歌辞虏音，竟不可晓。梁有《钜鹿公主》歌辞，似是姚苌时歌，其辞华音，与北歌不同。梁乐府鼓吹又有《大白净皇太子》、《小白净皇太子》、《企喻》等曲，隋鼓吹有《白净皇太子曲》，与北歌校之，其音皆异。”可见梁《鼓角横吹曲》中属于《北狄乐》的只有以上几个乐曲，而且这些乐曲在北朝是用“虏音”演唱，梁则用“华音”。

第一节 陇上歌辞

就民间乐府说，曹魏只保留下来很少歌谣，在文学上也没有什么价值，例如“阿公阿公驾马车，不意阿公东渡河，阿公东还当奈何”①（魏明帝景初中童谣）之类。较有意义的民间乐府是从晋开始出现的。

这里首先要提及的是陇上人为陈安作的歌。陈安是东晋初期在北方抗击刘曜军队而牺牲的一位将军。他勇敢善战，但最后终于由陇城败逃陕中，力战而死。这首歌就是陇上人民为悼念他而作：

陇上壮士有陈安，躯干虽小腹中宽，爱养将士同心肝。骣骢父马铁瑕鞍，七尺大刀奋如湍，丈八蛇矛左右盘，十荡十决无当前。战始三交失蛇矛，弃我骣骢窜岩幽，为我外援而悬头。西流之水东流河，一去不还奈子何！

诗中热情地赞颂了陈安的凛然英气，对他的死亡虽然表示哀悼，但并无消沉之词，因而通篇的情调是统一的。

这一带地区的歌曲值得注意的还有《陇头歌》：

陇头流水，流离四（一作“西”）下。念我行役，飘然旷野。登高望远，涕零双堕。

陇头流水，鸣声幽咽。遥望秦川，心肝断绝。

这两首其实都是外地人来到陇上时所作。在这样的旷野之地，所见的是荒凉的景色，心中又怀念着遥远的家乡，自然不免悲痛欲绝了。但诗歌本身仍隐隐透出豪迈之气，这主要是由于“陇头流水”的宏壮景色的衬托。

在这里顺便说明一下，由于梁《鼓角横吹曲》的《陇头歌辞》中，有两首就是上引的歌词（只是第一首略有改动，把“念我行役”改作了“念吾一身”，并删去了五、六两句），所以也有把这视为北朝民歌的。但它们分别出于郭仲产《秦州记》和辛氏《三秦记》，是以逯钦立先生《先秦汉魏晋南北朝诗》把它仍编入东晋时的“杂歌谣辞”；这是较为妥当的安排。

第二节 南方乐歌

这里所要介绍的南方乐歌，其时代大抵在上述陇上歌辞之后。它们是在

① 据《宋书·乐志》。

晋与南朝陆续出现的。主要为产生于吴的《吴声歌曲》和产生于湖北长江流域（尤其是今江陵、武汉、襄樊诸地）的《西曲》，另有少数《杂曲歌辞》中的作品。其属于《吴声》的，主要有《子夜》、《上声》、《欢闻》、《前溪》、《阿子》、《丁督护》、《读曲》、《神弦》、《碧玉》、《华山畿》等曲；属于《西曲》的，有《石城乐》、《乌夜啼》、《乌栖曲》、《估客》、《莫愁》、《襄阳》、《江陵》、《共戏》、《寿阳》等曲；属于《杂曲歌辞》的则有《西洲曲》、《长干行》等。当时的这些乐歌，绝大部分都是歌咏男女爱情的；而其优秀之作也都不出这个范围。

这种男女情爱之歌的大量出现，而且写得热烈缠绵，甚至相当大胆，这既与南方的文化传统①以及当时南方经济的发达有联系，又跟那个时代礼教的堤防有了缺口、个人意识有所抬头的情况相关联。倘以之与汉代的民间乐府相比较，就可看得颇为清楚。汉代民间乐府中，此类作品数量既少，而且内容并不明确。例如其《上邪》一首："上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，冬雷震震夏雨雪，天地合，乃敢与君绝。"这常获得很高评价。不过，这诗到底出自男方抑或女方，两人的关系到底是恋人抑或夫妇？这在诗歌本身是看不出的。倘若这是表示妻子永不背叛丈夫的诗②，那就并不违背礼教。而在晋和南朝的民间乐府中，有些却很明白地是男女偷情的诗，为礼教所不容；倘若不具有上述的时代背景，这类作品的大量出现是根本不可能的。

晋和南朝的这类诗歌不但歌唱了对爱情的渴望、坚贞，爱情中的欢乐和在爱情遭到挫折时的痛苦，也有力地提高了诗歌的艺术水平。

恃爱如欲进，含羞未肯前。口朱发艳歌，玉指弄娇弦。

朝日照绮钱，光风动纨素。巧笑蒨两犀，美目扬双蛾。（以上《子夜歌》）

妖冶颜荡骀，景色复多媚。温风入南牖，织妇怀春意。（《子夜四时歌·春歌》）

秋夜入窗里，罗帐起飘飏。仰头看明月，寄情千里光。（《子夜四时歌·秋歌》）

严霜白草木，寒风昼夜起。感时为欢叹，霜鬓不可视。（《子夜四时歌·冬歌》）

忧思出门倚，逢郎前溪度。莫作流水心，引新都舍故。（《前溪歌》）

---

① 相对于北方来说，我国南方人的感情一直比较热烈、大胆，所受束缚也较少。

② 因为在汉代，妻子可主动要求与丈夫分离（汉武帝时朱买臣的妻子就曾如此做过），所以由妻子提出永不"与君绝"的保证还是有必要的。

送欢板桥湾，相待三山头。遥见千幅帆，知是逐风流。

风流不暂停，三山隐行舟。愿作比目鱼，随欢千里游。(《三洲歌》二首)

逆浪故相邀，菱舟不怕摇。妾家杨子住，便弄广陵潮。(《长干曲》)

华山畿！君既为侬死，独生为谁施？欢若见怜时，棺木为侬开！(《华山畿》)

华山畿！不能久长离。中夜忆欢时，抱被空中啼。(同上)

花钗芙蓉髻，双鬓如浮云。春风不知著，好来动罗裙。(《读曲歌》)

大致说来，这些诗的基调都是把爱情作为人生正常的、值得赞美的事物来歌唱；凡是提到"欢"的，都是指情人，因而其所歌唱的爱情很明显地包括私情在内，这就使此类作品有了明显的与礼教相违的倾向。其中《华山畿》的第一首还有个凄艳的爱情故事为背景。据说，这是一位美丽的少女在为她而死的士人的丧车前唱的歌，唱了以后，棺木自动开启，少女就跳了进去，与深爱着她的人死在一起①。此类神奇事件固然不可信，但"君既为侬死，独生为谁施"这样的对爱情的执着，却正是以自我为本位的鲜明体现。这意味着爱情在她生命中占据着首要地位，而生命是由她自己任意支配的，她不必为任何人(例如养育她的父母)负责，愿死就死。自然，这以前的焦仲卿、刘兰芝本就这样做了，但以如此明快而多情的形式把这一点公之于众，却是由此诗开始的。而在实际上，上引的这些诗在根本上都是与此诗相通的。《三洲歌》第二首的"愿作比目鱼，随欢千里游"，又何尝不是把爱情放在一切之上？也正因为对爱情如此重视，《秋歌》、《冬歌》和《华山畿》另一首所写的与爱人的别离才会显得如此惆怅、感伤和悲痛，《前溪歌》所写的恐怕爱人变心的"忧思"才会那样深切，《长干曲》的女子才敢为了追求爱情而大胆地"逆浪故相邀"。当然，有些诗是以第三者的身份写的，与前述那些直接或间接以第一人称写的有所不同，但诗人对爱情显然也持着同样的态度，所以把《子夜歌》里的正在恋爱中的少女写得出奇的美丽，把《春歌》中织妇的"怀春意"写得自然而令人同情，把《读曲歌》中的女

---

① 据《乐府诗集》引《古今乐录》载：在南朝宋少帝时，有一士人见到华山畿的旅舍中有一少女，暗暗爱上了她，回去后相思成疾。他母亲得知情况后，就到旅舍中找到了那少女，告诉她一切。少女很感动，就把自己用的蔽膝交给士人的母亲，要她暗暗置于士人所睡的席下，说是这会使他的疾病痊愈。他母亲照办后，他的病果然好了。有一天他忽然掀开席子，见到了蔽膝，就紧紧抱持并把它吞吃了下去，因此死亡。临死前嘱咐母亲：下葬时丧车要从华山畿经过。等丧车行到少女门口时，驾车的牛却忽然不肯走了，少女对他们说："且待须臾。"自己就洗澡化妆，完毕后出来，唱了上引那首"华山畿……"的歌。随着她的歌声，棺木自动开启了，她就跳了进去，棺木便又闭合。家里人再叩击棺材，却打不开了。于是就把两人合葬，其坟墓称为"神女冢"。

子对爱情的渴望写得哀婉动人①。

不过，上引诗篇的魅力乃是通过其富于创造力的艺术形式而呈现出来的。首先，这些都是短诗，基本为五言四句。它们所表现的，是一刹那间的感受。更确切些说，是择取一个最适合的刹那，把长期积累的感受一下子迸发出来。因此，其感情含量的丰富就远远超过其他形式的诗歌。例如《秋歌》所写的是在秋天的凄清景色里的一个女子对着月亮怀念其远在千里外的所爱者——丈夫或情人。她跟所爱者的关系、对方是怎么走的、走了多久、在走了以后她的处境如何、她平时又是怎样思念他的，这一切在诗里全都没有交代，但读者仍然可以体会到她在这一刹那间的思忆之苦、惆怅之深。我们不妨把它与《诗经·卫风·伯兮》比较一下，上述的一些问题，《伯兮》几乎都作了交代②，因而我们对那篇中的女主人公的情况了解得较多；但就我们对这两个女子的怀人之情（这里指的是这种情感本身）的体味来说，却不见得有多大差别。而《伯兮》所用的字数远比它多。再如《子夜歌》的那两首，所写的实是诗人在一刹那间对一个少女的情状的感受，但一则这是最能显示其美的一刹那（上一首是美的神态，下一首是美的状貌），再则这又是给人以丰富想像的余地的一刹那，因而可以使读者用自己的主观能动性把她的美创造得更完整。

这样的诗歌的大量出现，在我国文学史上具有重大意义。正因为能在一刹那的情思或感受中体现出丰厚的感情、多彩的形象，五言绝句等近体诗的出现才成为可能。所以，近体诗的形成并不仅仅是由于声律方面的原因，更主要的是写作水平的提高。

为达到这一点，除了必须准确选择最能表达自己感受的一刹那以外，还须调动其他的艺术手段，这在上引的诗歌中也可见一斑。例如“春风不知著，好来动罗裙”那样内涵丰富的隐喻，以“寄情千里光”之句来表达怀人之思而将其与爱者远别等具体情况都推入幕后的含蓄，“巧笑蒨两犀”那样奇妙的词语选择③，就都是很突出的例证。也正因此，晋和南朝民间乐府对后世的影响很大，为后来诗人提供了重要的养料。例如李白《静夜思》的“举头望山月”，与《秋歌》的“仰头看明月”，就似有传承之迹；他的“春风不相识，何事入罗帷”（《乌夜啼》），似也受到“春风不知著，好来动罗裙”的影响。

---

① “春风不知著，好来动罗裙”，意为春风不肯附着在她的罗裙上，却又喜欢把它吹拂。隐喻男子不肯专意爱她，却喜欢故意来引惹她。

② 只是《伯兮》中的丈夫走了多久没有说清楚，但仍可以体会出已走了很久。

③ “巧笑蒨两犀”的“蒨”是红的意思，“两犀”指上下嘴唇。倘若直译，此句的意思乃是巧笑使她的嘴唇发红，当然很不易理解。实际意思是说，她的美丽的巧笑使别人的视线都集中于她的嘴部，同时也就感到了她的嘴唇实在红得可爱。这是一种巧妙的修辞手法。

除了短诗以外，南朝民间乐府还有少量长诗。其最值得重视的是《西洲曲》：

> 忆梅下西洲，折梅寄江北。单衫杏子红，双鬓鸦雏色。西洲在何处，两桨桥头渡。日暮伯劳飞，风吹乌臼树。树下即门前，门中露翠钿。开门郎不至，出门采红莲。采莲南塘秋，莲花过人头。低头弄莲子，莲子青如水。置莲怀袖中，莲心彻底红。忆郎郎不至，仰首望飞鸿。鸿飞满西洲，望郎上青楼。楼高望不见，尽日栏干头。栏干十二曲，垂手明如玉。卷帘天自高，海水摇空绿。海水梦悠悠，君愁我亦愁。南风知我意，吹梦到西洲。

此首写得灵动多姿。其一开始的“忆梅”两句，就给人颇强的悬念，这当是受了曹植等人的重视发端的影响。三、四两句虽交代清楚了这“忆梅”、“折梅”者乃是“单衫杏子红，双鬓鸦雏色”的女郎，但对其“忆梅”、“折梅”的事情似又搁下了。但读到后来就可以理解，这两句其实是说，“郎”在梅开以前已经离去，而今已到了穿单衫的时候，他却还没有回来。所以，“单衫”一句实含有双重的意义。这种看似自然、实则蕴含丰富的写法，反映了较高的艺术水平。再如其中间的部分在写了“开门郎不至”以后，即接以“出门采红莲”，似乎“郎”来不来对她也无多大关系，并还进而形容莲塘的景色，更加深了上述的印象；但接着就写“低头弄莲子”，又转到“郎”的身上去了。——在南朝乐府中“莲子”是“怜子”的谐音。下面的“仰首望飞鸿”等句也与此相似。因此，在这整首诗中，女郎的注意力似乎时时被别的事物引开，但迅即又归着到“郎”的身上。这种写法既显得自然，又表现了女郎的天真，同样需要较高的艺术水平。

这首诗还有一点值得注意的，就是其回环往复的手法。如在“风吹乌臼树”下接以“树下即门前”，“出门采红莲”下接以“采莲南塘秋”，“仰首望飞鸿”下接以“鸿飞满西洲”之类。此种手法为后来不少诗人所运用，特别是在写缠绵的感情的时候。吴伟业的《圆圆曲》就用了这种手法。

因此，晋和南朝的民间乐府在我国文学史上具有重要地位。

第三节　北朝民间乐府及其他

北朝的民间乐府留存到后世的不多，在文学史上广为传诵的，只有《敕勒歌》一首。此外，在北朝正式形成以前，在北方地区也有过少数民间乐府。今一并介绍于下。

在《乐府诗集》所收的《梁鼓角横吹曲》中，有《企喻歌》四首，“企喻”本为北乐，而其第四首相传为苻融作，则其歌辞也出于北方。又有《琅琊王歌辞》八首，及《钜鹿公主歌辞》，前者的第八首赞扬姚泓的弟弟广平公，后者则《唐书·乐志》已说其为“姚苌时歌”，故当均出于北朝成立以前的北方。

男儿欲作健，结伴不须多。鹞子经天飞，群雀两向波。(《企喻歌》)
男儿可怜虫，出门怀死忧。尸丧狭谷中，白骨无人收。(《企喻歌》)
新买五尺刀，悬着中梁柱。一日三摩娑，剧于十五女。(《琅琊王歌辞》)

此处所引的第一、第三首皆歌颂尚武的精神，这跟游牧民族的生活情况原是很适应的。但其第二首(即相传为苻融所作)却显然与另两首的倾向不同，反因男子的这种战斗生活会引起许多伤亡，所以把他们称为“可怜虫”了。这与陈琳《饮马长城窟行》的“生男慎莫举，生女哺用脯”就有些接近了。至于《钜鹿公主歌辞》三首，则均每曲两句，如“车前女子年十五，手弹琵琶玉节舞”之类，恐其长处在于音乐而非文字。

北魏民间乐府中值得重视的是咸阳王宫女为哀悼咸阳王禧而作的歌。咸阳王横暴贪婪，终致被杀。其宫人为他作了这样的歌：

可怜咸阳王，奈何作事误。金床玉几不能眠，夜起踏霜露。洛水湛湛弥岸长，行人那得度?

诗中运用比兴手法，哀思婉转，似已吸收了南朝诗的若干特色。此歌后来传到了南朝，北方在南朝的人听到此歌均为之洒泪。

在这里顺便谈一下北魏胡太后所作《杨白花》。胡太后有个情人杨华，投降了南朝。胡太后很怀念他，便作了这首乐府诗：

阳春二三月，杨柳齐作花。春风一夜入闺闼，杨花飘荡落南家。含情出户脚无力，拾得杨花泪沾臆。秋去春还双燕子，愿衔杨花入窠里。

此诗感情柔弱、深婉而文字绮丽，与咸阳王宫人所作的那首歌相比，其所受南朝民间乐府的影响更为深邃，实可作为北方文化向南方倾斜的极好例证。

最后，简单地介绍一下《敕勒歌》：

敕勒川，阴山下。天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。

这是北齐神武帝在打了败仗以后，为了安抚士众，强作镇静，命斛律金歌此曲而自为之和。歌词本为鲜卑语，以上所引是其汉译。此歌虽短，但雄浑苍凉，大草原的浩茫气象如在目睫，确为北方歌曲中的杰作。

第四节 《木 兰 诗》

《木兰诗》是我国文学史上一首著名的叙事诗。其最早的出处为《文苑英华》与《乐府诗集》。《文苑英华》把它作为唐代的诗。《乐府诗集》则将它列入梁《鼓角横吹曲》。现代学者一般把它作为北朝民歌。其原因是认为梁《鼓角横吹曲》中有北朝乐曲,故先断定此诗是用北朝乐曲歌唱的,由此又进一步断定其歌辞也出于北朝。当然,歌辞的内容似也存在着与南朝的情况不符之处,因为诗中有"燕山胡骑鸣啾啾"等语,而南朝的军力是不可能到达燕山的。不过,这必须先假定诗中所写都是事实,而不存在艺术虚构。否则,正与萧绎写《燕歌行》相似,尽管辽东早已不属梁的版图,但他仍可写作"黄龙戍北花如锦,玄菟城前月似蛾。如何此时别夫婿……"的诗句。

然而,《乐府诗集》所收《木兰诗》解题引《古今乐录》:"《木兰》不知名。"意为不知其曲名。又,从《旧唐书·音乐志》来看,梁《鼓角横吹曲》并不都是从北朝引入的。所以,肯定《木兰诗》是与北朝乐曲相配的前提就没有足够的证明材料,再要进一步肯定其为北朝民歌自然更成问题。

另一方面,《古今乐录》为南朝陈释智匠所撰,此书既已述及《木兰诗》,其诗似不可能出于唐代。不过,释智匠所述及的《木兰诗》是否即今天所见的《木兰诗》?假如陈代或其以前有一首简单的《木兰诗》,为释智匠所见并予记述,到唐代又有人重写一首,成为今天所见的样子,也不是不可能的。上世纪曾有些学者怀疑其为唐人诗,逯钦立先生《先秦汉魏晋南北朝诗》即针对诗中"策勋十二转"、"天子坐明堂"两句说:"十二转勋制始于唐,建立明堂在武则天时。"因而定为唐人所作。

同时,木兰是否真有其人?杜牧曾在黄州作《题木兰庙诗》:"弯弓征战作男儿,梦里曾经与画眉。几度思归还把酒,拂云堆上祝明妃。"其第二句以下所述之事不见于《木兰诗》,可知黄州还另有一些关于木兰的传说。而这又跟隋开皇十八年设木兰县(见《隋书·地理志》)有关。隋木兰县即在黄州,而黄州又有关于木兰的传说。所以,在该地区有过木兰这样的奇女子而以之名县的可能性也不是不存在的。假如这一推定可以成立,那么,木兰就不可能是与梁同时或在梁以前的北朝人,《木兰诗》也不可能是由北朝传人梁代的了。

总之,《木兰诗》的时代和地域还是一个值得研究的问题。现引其原诗如下:

唧唧复唧唧,木兰当户织。不闻机杼声,唯闻女叹息。问女何所思,

问女何所忆？女亦无所思，女亦无所忆。昨夜见军帖，可汗大点兵，军书十二卷，卷卷有爷名。阿爷无大儿，木兰无长兄，愿为市鞍马，从此替爷征。东市买骏马，西市买鞍鞯，南市买辔头，北市买长鞭。旦辞爷娘去，暮宿黄河边，不闻爷娘唤女声，但闻黄河流水鸣溅溅。旦辞黄河去，暮至黑山头，不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑鸣啾啾。万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣。将军百战死，壮士十年归。归来见天子，天子坐明堂。策勋十二转，赏赐百千强。可汗问所欲，"木兰不用尚书郎，愿驰千里足，送儿还故乡。"爷娘闻女来，出郭相扶将；阿姊闻妹来，当户理红妆；小弟闻姊来，磨刀霍霍向猪羊。开我东阁门，坐我西间床，脱我战时袍，着我旧时裳，当窗理云鬓，对镜帖花黄。出门看火伴，火伴皆惊忙。同行十二年，不知木兰是女郎。雄兔脚扑朔，雌兔眼迷离，双兔傍地走，安能辨我是雄雌？

从这首诗本身来看，集中写了木兰代父从军的英雄事迹，但并不具体交代其艰苦的经历、战斗的业绩，而只是用烘托和制造气氛的方法使读者为之感动。所以，这与《古诗为焦仲卿妻作》那样的细致描写很有区别。不过此诗也有若干铺陈的手法，如"东市"四句，"旦辞爷娘去"及"旦辞黄河去"两小节等，这是与《古诗为焦仲卿妻作》有其相似之处的。

第五章　魏晋南北朝小说

小说是一种虚构性的文学。但这样的小说概念在我国出现很晚。在先秦时期，“小说”是指肤浅的、不合于“大道”的议论[①]。到了汉代，“小说”仍是与“大道”相对的“小道”的一种，是以《汉书·艺文志》说：“小说家者流，盖出于稗官。街谈巷语，道听途说者之所造也。孔子曰：‘虽小道，必有可观者焉。致远恐泥。’是以君子弗为也。然亦弗灭也。”至其内容，则大抵可分为两类：议论和记事。属于前者的，如《汉书·艺文志》所著录的《宋子》[②]；属于后者的，如《青史子》[③]。这种“小道”性的记事，当然不能视为正式的历史著作，但其不符事实之处，实为“街谈巷语，道听途说”的以讹传讹，未必为有意识的虚构。这种记事性的“小说”发展下去，就成为现代概念的小说的一个源头。

现代概念的小说的另一个源头是史部类的书籍，尤其是其中的“杂史”、“杂传”。

古代史部类的书籍（甚至其中的地理类书籍）中，有些含有神怪成分。至于“杂史”、“杂传”类中主要甚或全部记载怪异之事的书，有一部分是方士所作，以宣扬神仙之说的；还有不少是因当时社会本流传着种种怪异之谈，遂被认为事实而记录了下来。随着社会的发展，人们渐渐地认识了这些书的实质，就把它们从史部移到了小说类。例如《隋书·经籍志》中列于地理类的《山海经》，分别列于杂史、杂传类的《王子年拾遗记》、《搜神记》等，在清代的《四库全书》中都被列入了小说类。它们是我国现代性小说的另一个源头。由于它们本属于史部，除了内容不属于史实以外，在写法上是与其他史部书一样的，尤其是那些属于杂传的小说，在文字组织方面与史部的正式传记颇有近似之处。这就使我国的小说与史部类著作，特别是在写传记上成就突出的《史记》等书

---

① 如《庄子·外物篇》所说“饰小说以干县令”的“小说”，即是此意。

② 《汉书·艺文志》原注：“孙卿道宋子，其言黄老意。”可见这是一部以黄老思想为指导的议论性的著作。

③ 见于《汉书·艺文志》的著录。原注：“古史官记事也。”

具有密切的关系。

在魏晋南北朝，上述两类作品的成绩都很显著，较之前代有了重大的进步。因而这一时期成为我国现代概念的小说史的滥觞。这些小说中原属于史部杂史、杂传类怪异之作的，前人称为志怪小说；原属于小说类记事之作的，则被称为志人小说。

第一节　志怪小说

所谓“志怪”，即关于怪异事物的记载。《庄子·逍遥游》云：“齐谐者，志怪者也。”这便是“志怪”一词最早的出处。关于“齐谐”，古注或以为是书名，或以为是人名，若是前者，那便是一部志怪书了。只是《庄子》言多悠谬，难以为据。以现存的书籍来看，中国古代关于怪异事物的记载散见于各种书籍的，为数甚多，其中收录丰富、年代早而影响大的，首推战国时期形成的《山海经》。明人胡应麟称之为“古今语怪之祖”(《少室山房笔丛》)。另有《汲冢琐语》，亦成于战国，胡应麟称之为“古今纪异之祖”(同上)。不过这两种书均是以简单的文字记录异闻，小说的因素较淡薄。汉代似乎也未有太大的发展。

魏晋南北朝是志怪小说兴盛的时代，据研究者统计，今可知的志怪书约有五六十种之多。这是因为我国本信巫术，秦、汉时盛行神仙之说，魏晋南北朝时佛道二教又甚流行，加以文学的进步，这类小说也就日益繁多了。至于这类小说的形成与巫的关系，现已由考古发掘的材料所证实。原来，战国末期就已出现过类似六朝志怪小说的记载，但却把其所载的事作为事实，并且向政府汇报，这实可视为志怪小说的先驱。

这一记述见于1986年甘肃天水放马滩一号秦墓出土的竹简。现引李学勤先生所作的释文于下①：

> 卅八年八月己巳，邸丞赤敢谒御史：大梁人王里□□曰丹□：今七年，丹刺伤人垣雍里中，因自刺殴。弃之于市，三日，葬之垣雍南门外。三年，丹而复生。丹所以得复生者，吾犀武舍人，犀武论其舍人□命者，以丹未当死，因告司命史公孙强。因令白狗(?)穴屈出丹，立墓上三日，因与司命史公孙强北出赵氏，之北地柏丘之上。盈四年，乃闻犬犻鸡鸣而人食，

① 本书对此所作的介绍，均据李学勤先生《简帛佚籍与学术史》(台湾时报文化出版企业有限公司1994年12月版)中的《放马滩简中的志怪故事》。

> 其状类益、少麋、墨，四支不用。丹言曰：死者不欲多衣(?)。市人以白茅为富，其鬼受(?)于它而富。丹言：祠墓者毋敢縠。縠，鬼去敬走。已收腏而釐之，如此□□□□食□。丹言：祠者必谨骚除，毋以□淦祠所。毋以羹沃腏上，鬼弗食殹。

为了便于大家的理解，再引李学勤先生的译文如下：

> 三十八年八月己巳日，邸丞赤谨向御史报告：大梁人现居王里的……名叫丹的(自述)：今王七年，丹在垣雍城闾里中将人刺伤，随即自刺，被弃市。三日后，被埋葬在垣雍南门以外。过三年，丹得到复活。丹所以能复活，是由于本来是犀武的舍人，犀武审议他的舍人……命的，认为丹罪不应死，便向司命史公孙强祷告。公孙强就叫白狗把丹从地下掏掘出来，在墓上停了三天，于是随司命史公孙强向北经过赵国，到了北地郡的柏丘上面。满四年以后，才能听见狗叫鸡鸣，吃活人的饭食。丹的状貌是喉部有疤，眉毛稀落，肤色黑，四肢不能动转。
>
> 丹说道：死去的人不愿多穿衣服。人间认为祭品用白茅衬包是富的表现，而鬼只要有所得(?)于他人就是富了。丹说：进行墓祭的人千万不要呕吐。一呕吐，鬼就吓跑了。祭饭撤下后一下子吃掉，这样……丹说：祭祀时必须细心扫除，不要用……冲洗祭祀的地方。不要把羹汤浇在祭饭上，鬼是不肯吃的。

人死复生的事情当然是不可能的，但邸丞赤敢于捏造事实并向御史汇报的可能性也很小。大概丹本是巫一类的人物(所以他大谈“死去的人不愿多穿衣服”之类的鬼话)，这些死后复生的经历是他自己造出来骗人的。但在神鬼观念深入人心的当时，大家都信以为真，以致邸丞赤也向御史汇报了。这个故事虽未在后世流传，但《搜神记》的“王道平”条，记秦始皇时一个死去的女子在破坟开棺后获得重生(详见下文)，也可能与此有关。因两个故事都发生在秦，所说都是死人葬后复活的事，并都是葬后三年而复活，且《搜神记》所记前代故事并非作者的创造，多是从其以前流传下来的文献中采择的，而简文的三十八年据李学勤先生考证，为秦昭襄王三十八年，距秦王政(即后来的秦始皇)之立仅二十三年。在故事流传过程中，将事件发生时间从昭襄王时期逐渐变为秦始皇时期，将复活的人从男性变为女性，再根据女性的特点而另外创造一个故事，都是有其可能性的。

总之，正因为至迟从战国时期起，就有一些怪异的事件被作为真实的事情在社会上流传，这种传统一直被继承下来，至六朝仍未改变，所以，六朝志怪小说的兴盛实以此为必要的前提。但另一方面也应看到，志怪小说的兴盛还同

魏晋以来社会思想比较活跃自由、人们对不那么“正经”的读物抱有较浓的兴趣有关(如《三国志》裴注引魏鱼豢《魏略》,说曹植与邯郸淳[1]初次会面,为了表现自己的多才多艺,曾“诵俳优小说数千言”。这“俳优小说”或许与志怪并无关系,但也说明了当时文人好为游戏之谈的风气。裴注又引《异林》钟繇遇女鬼事,末云:“叔父清河太守说如此。”裴氏以为这“清河太守”就是西晋著名文士陆云,由此可以窥见一些文人好谈怪异故事的情况)。而更其重要的是:在这些志怪小说中,还有许多对于个人为争取幸福——甚至是违背礼教的幸福——的斗争的同情,对个人的能力的赞扬等等,所以,这同时又是个人意识初步觉醒的产物。也正因此,志怪小说无疑是反映着较过去更为活跃和广泛的人生情趣。基于这种心理而产生的作品,与单纯宣扬神道之作相比,其作为小说的意味便显得浓厚些。而且,从这一特点来看,魏晋南北朝的志怪小说是有进展轨迹可寻的。其具体情况,下文再作分析。

《搜神记》

在现存的志怪小说中,时代较早,又较可靠,而且保存较多的,为东晋干宝作的《搜神记》。若以作者的署名为依据,则早于《搜神记》的志怪小说尚有题为郭宪作的《洞冥记》,题为班固作的《汉武帝故事》、《汉武帝内传》,题为曹丕作的《列异传》等,但都不甚可靠。

干宝(?—336),字令升,新蔡(今属河南)人。曾为史官,著有《晋纪》二十卷,当时很受推崇。后官散骑常侍。所撰《搜神记》均记鬼神怪异之事。据其自序,此书的材料一部分来自前人的记载,另一部分则是他所采访到的“近世之事”;他认为自己的著作“亦足以发明神道之不诬”。所以这并不是他的有意识的虚构之作。当然,书中的故事也反映了作者自己的情趣。原为三十卷,今存二十卷;但今本也可能是后人辑集而成。

《搜神记》所载故事,内容甚广。其最值得重视的,乃是叙述男女情爱之篇。这是有其时代背景的。晋、宋、齐的民间乐府颇多男女情爱的歌辞,其中《华山畿》所歌唱的更是青年男女为爱情而献出生命的美丽而悲惨的事件;在这样的重视爱情的风气下,《搜神记》在赞美爱情方面有较突出的表现也是很自然的。

这里首先值得注意的是“韩凭夫妇”的故事:宋王霸占了韩凭的妻子,但他们夫妻均忠于爱情,先后自杀而死。“宿昔之间,便有大梓木生于二冢之端,

---

[1] 其所著《笑林》被列入《隋书·经籍志》的小说类,《笑林》为我国第一部笑话集。

旬日而大盈抱，屈体相就。根交于下，枝错于上。又有鸳鸯，雌雄各一，恒栖树上，晨夕不去，交颈悲鸣，音声感人。宋人哀之，遂号其木曰相思树。相思之名，起于此也。南人谓此禽即韩凭夫妇之精魂。”据裘锡圭教授的研究，韩凭夫妇故事至迟起于汉代的通俗文艺，在传世汉简中还保存着有关记载①，所以，干宝写《搜神记》的此一故事确是有所承传的，但也并不排斥他在某些方面有所丰富和充实。如把鸳鸯说成是男女主角的“精魂”，就是汉简所没有的，而在《搜神记》中，这类深爱着的男女死后的“精魂”仍然热恋对方的观念却相当突出。试看其“王道平”条：

秦始皇时，有王道平，长安人也。少时，与同村人唐叔偕女——小名父喻，容色俱美——誓为夫妇。

寻王道平被差征伐，落堕南国，九年不归。父母见女长成，即聘与刘祥为妻。女与道平言誓甚重，不肯改事。父母逼迫不免，出嫁刘祥。经三年，忽忽不乐，常思道平，忿怨之深，悒悒而死。

死经三年，平还家，乃诘邻人：“此女安在?”邻人云：“此女意在于君，被父母凌逼，嫁与刘祥。今已死矣。”平问：“墓在何处?”邻人引往墓所。平悲号哽咽，三呼女名，绕墓悲苦，不能自止。平乃祝曰：“我与汝立誓天地，保其终身；岂料官有牵缠，致令乖隔，使汝父母与刘祥。既不契于初心，生死永诀。然汝有灵圣，使我见汝生平之面；若无神灵，从兹而别。”言讫，又复哀泣。逡巡，其女魂自墓出，问平：“何处而来？良久契阔。与君誓为夫妇，以结终身，父母强逼，乃出聘刘祥，已经三年，日夕忆君，结恨致死，乖隔幽途。然念君宿念不忘，再求相慰，妾身未损，可以再生，还为夫妇。且速开冢破棺，出我即活。”平审言，乃启墓门，扪看其女，果活。乃结束随平还家。

其夫刘祥，闻之惊怪，申诉于州县。检律断之，无条，乃录状奏王。王断归道平为妻。寿一百三十岁。实谓精诚贯于天地，而获感应如此。(卷十五)

这一故事反映了婚姻不能自主给青年男女——特别是女性——所造成的痛苦。父喻为此而付出了自己的生命，王道平的“悲号哽咽，三呼女名，绕墓悲苦，不能自止”，也给人以撕心裂肺之感。应该说，这一对青年男女的要求较之韩凭夫妇已进了一步。因为韩凭夫妇的爱情是在婚后产生的，其婚姻本身并无违背礼教之处。而这一故事却已在要求男女婚姻自主了。其结尾的刘女复活、两人重圆，则突出了“精诚贯于天地”所能产生的效果。而所谓“精诚贯于

① 参见裘锡圭教授《汉简中所见韩朋故事的新资料》(《复旦学报》1999年第3期)一文。

天地”又很容易使人想起“韩凭夫妇”中的“精魂”。也可以说，父喻和王道平在婚恋方面的要求提高了，他们的“精诚”所起的作用，也就超过了韩凭夫妇的“精魂”。

干宝对“精诚”非常注重，这可以从同书“河间郡男女”中得到旁证。河间郡的一对男女青年彼此相爱，也是为父母拆散而导致女子死亡，男子“不胜其情，遂发冢开棺，女即苏活”；最后引用王导（东晋名相）的话，说明女子的再生乃是“精诚之至，感于天地”。干宝在两个故事中用同样意思的言语来表述同一个意蕴，足见其对这一意蕴的强调。而这“精诚”的具体内涵，实为个人之间的爱情。女子为爱而死，又为爱而再生，就显示了“精诚”——爱情的力量。何况这两个女子都背弃正式的丈夫而与情人擅自成婚，其反礼教的色彩更为浓厚。这种对个人的爱情及其力量的赞扬，反映了当时个人意识的抬头。尤其是在汉代的独尊儒术之后，能够有这样的观念出现，更可见魏晋在思想上确有了大异于前的面貌。

当然，从表面上看来，这种“精诚之至，感于天地”的说法近似于汉代儒学的“天人感应”说。但汉儒所说的能使“天”感应的“人”的愿望与要求，乃是符合儒家道德观的东西，而这两个故事中的男女爱情却是违反儒家道德的。所以，其精神实质已与儒家的“天人感应”说违异。她们为了爱情由生至死又由死至生的经历，实可视为明代汤显祖《牡丹亭》的先声。

正是由于对青年男女爱情的同情，《搜神记》中还写了另一些青年男女的爱情悲剧。“吴王小女”是后来传诵较广的一个。其故事如下：

> 吴王夫差小女，名曰紫玉，年十八，才貌俱美。童子韩重，年十九，有道术。女悦之，私交信问，许为之妻。重学于齐鲁之间，临去，属其父母，使求婚。王怒，不与女。玉结气死，葬阊门之外。
>
> 三年重归，诘其父母，父母曰：“王大怒，玉结气死，已葬矣。”重哭泣哀恸，具牲币，往吊于墓前。玉魂从墓出，见重，流涕谓曰：“昔尔行之后，令二亲从王相求，度必克从大愿。不图别后，遭命奈何！”
>
> 玉乃左顾，宛颈而歌曰：“南山有乌，北山张罗。乌既高飞，罗将奈何！意欲从君，谗言孔多。悲结生疾，没命黄垆。命之不造，冤如之何！羽族之长，名为凤凰。一日失雄，三年感伤。虽有众鸟，不为匹双。故见鄙姿，逢君辉光。身远心近，何当暂忘。”
>
> 歌毕，歔欷流涕，要重还冢。重曰：“死生异路，惧有尤愆，不敢承命。”玉曰：“死生异路，吾亦知之。然今一别，永无后期。子将畏我为鬼而祸子乎？欲诚所奉，宁不相信？”重感其言，送之还冢。玉与之饮宴，留三日三夜，尽夫妇之礼。临出，取径寸明珠以送重，曰：“既毁其名，又绝其愿，复

何言哉！时节自爱。若至吾家，致敬大王。”

重既出，遂诣王，自说其事。王大怒曰：“吾女既死，而重造讹言，以玷秽亡灵。此不过发冢取物，托以鬼神。”趣收重。重走脱，至玉墓所诉之。玉曰：“无忧，今归白王。”

王妆梳，忽见玉，惊愕悲喜，问曰：“尔缘何生？”玉跪而言曰：“昔诸生韩重，来求玉，大王不许，玉名毁义绝，自致身亡。重从远还，闻玉已死，故赍牲币诣冢吊唁。感其笃终，辄与相见，因以珠遗之。不为发冢，愿勿推治。”夫人闻之，出而抱之，玉如烟然。

这个故事中紫玉的勇毅与执着，使人感动。以后的文学中，男女之爱生不能遂愿而继之以鬼魂的故事相续不绝，成为一种类型，其共同的背景就是婚姻的不能自主。从这一意义来说，“吴王小女”也是文学史上值得重视的作品。

《搜神记》中还有些带有幽默感的故事，如“张华”一则写一狐精化为白面书生，谈古说今，无所不晓，难倒了以博物著称的张华。于是张华就把它烧死，让它露出了原形。有些怪异事迹的记载，则表现了匪夷所思的想像，也颇有趣味，如“宋定伯卖鬼”一条：

南阳宋定伯年少时，夜行逢鬼。问之，鬼言：“我是鬼。”鬼问：“汝复谁？”定伯诳之，言：“我亦鬼。”鬼问：“欲至何所？”答曰：“欲至宛市。”鬼言：“我亦欲至宛市。”遂行数里。鬼言：“步行太迟，可共递相担，何如？”定伯曰：“大善。”鬼便先担定伯数里。鬼言：“卿太重，将非鬼也？”定伯言：“我新鬼，故身重耳。”定伯因复担鬼，鬼略无重。如是再三。定伯复言：“我新鬼，不知有何所畏忌？”鬼答言：“惟不喜人唾。”

于是共行，道遇水，定伯令鬼先渡，听之，了然无声音。定伯自渡，漕漼作声。鬼复言：“何以有声？”定伯曰：“新死，不习渡水故耳。勿怪吾也。”行欲至宛市，定伯便担鬼着肩上，急执之。鬼大呼，声咋咋然，索下。不复听之。径至宛市中，下着地，化为一羊，便卖之。恐其变化，唾之。得钱千五百，乃去。当时石崇有言：“定伯卖鬼，得钱千五。”

鬼本是人所害怕的，但在这故事里，人却凭借自己的智慧，不但捉住了鬼，而且把鬼卖了。文中定伯处处以“新鬼”来哄骗鬼，不但掩盖了自己身体太重、渡河时声音太响等非鬼的特征，而且还因而获知了鬼的禁忌，得以将其制服；这种安排很见匠心。

但唐、宋人类书中引这则故事也署作《列异传》。据《隋书·经籍志》，《列异传》为曹丕所作；而类书所引《列异传》故事有些显然在曹丕之后，故《旧唐

书·经籍志》和《新唐书·艺文志》改题作张华；以此条来说，唐宋类书所引《列异传》的文字与《搜神记》大致相同①，篇末"当时石崇有言：'定伯卖鬼，得钱千五。'"则作"于时言：'定伯卖鬼，得钱千五百。'"因《搜神记》作者明言其故事有很多是"承于前载"的，倘此故事确出于其前的《列异传》，干宝没有必要特意增加"石崇"之名以示异。因石崇的时代不但远在曹丕之后，张华也没有必要征引石崇之语②，所以，此条当原出于《搜神记》，后人把它窜入《列异传》时，为了防止此语与曹丕、张华身份的矛盾，就把"石崇"两字删去了。

总之，《搜神记》一书所记的神怪故事，虽然正如其《序》所言，为"成其微说"，并无深意。但在当时重视个人的思潮和文学不重教化的风气的影响下，出现了重精诚、肯定爱情、讲究趣味的特色，这也就是其价值的所在。至于就其记述本身来说，则还处于粗陈梗概的阶段，离开较成熟的小说还有相当大的距离。

《搜神后记》及其他

此后的志怪书，较著名的有《搜神后记》、《幽明录》、《续齐谐记》、《拾遗记》等，较《搜神记》又有了新的进展。

《搜神后记》题陶潜撰，论者多以为出于伪托（如《四库提要》、鲁迅《中国小说史略》）。不过，梁慧皎《高僧传序》已提及"陶渊明《搜神录》"（当即是指《搜神后记》），可见这种说法由来颇久，书的产生年代可能也比较早。其书体例，大致同于《搜神记》。在肯定青年男女的爱情追求方面，也继承了《搜神记》的传统，但设想与描绘都较细致，有的且已初具恍惚迷离之致。

《搜神后记》写男女情爱的作品中最值得注意的是"李仲文女"和"徐玄方女"。前一则写李仲文女死后将要复生，因与张子长相爱，遂昼夜共处。有一次李家的婢女在子长房中发现了李女的一只鞋子，归告李父，李父遂与子长父亲一起向子长追问，并开坟相验。但其时还未到李女可以复活之期，由于提早开坟，她就不能再生，也不能再与子长相处了，便托梦给子长说："万恨之心，当复何言！"与他"涕泣而别"。在《搜神记》的"王道平"、"河间郡男女"、"吴王小女"等故事中，家长都是子女的爱情和幸福的破坏者，此则也是如此。当然，李仲文并不知道开坟会造成这样严重的后果。但是无论家长的动机如何，这些

---

① "宋定伯"，《法苑珠林》引《列异传》同，《太平广记》引作"宗定伯"，"宋"、"宗"形近，当是传抄之讹。

② 揆以上下文意，此处引石崇之语，乃是证明当时确有此事。但张华年岁长于石崇，他的记载比石崇的话更有权威性，用不到再加征引。干宝则生活时代在后，故有征引石崇之语以证明此事可靠性的必要。

作品都反映了两代人之间的矛盾。而且这一主题一直延续到“五四”以后的文学。“徐玄方女”写徐玄方女为鬼所枉杀，已经埋葬，她托梦给马子，要马子救她回生后结为夫妇，马子照她所说的做了，徐女终于回生，并与马结合。这一故事中的女方死后复生而与所爱者结合，可说是《搜神记》的“王道平”、“河间郡男女”的类似情节的重现。但在那两个故事中，都是棺木一开，女子就活了转来；此则却设计了一个较为复杂的过程：

……至日，以丹雄鸡一只、黍饭一盘、清酒一升醊其丧前，去厩十余步，祭讫，掘棺出，开视，女身体貌全如故。徐徐抱出，着氈帐中。唯心下微暖，口有气息。令婢四人守养护之，常以青羊乳汁沥其两眼，渐渐能开，口能咽粥。既而能语。二百日中，持杖起行。一期之后，颜色、肌肤、气力悉复如常。

与上引“王道平”、“河间郡男女”中写的女子复活情况对比，可以看出此则在构思和描写技巧上的进步。

《搜神后记》中还有一则“剡县赤城”，记会稽剡县人袁相、根硕于深山中遇两个少女，成为夫妇。后两人思归，潜行出山，她们已知其意，追上后送给他们一个“腕囊”，并叮嘱他们千万不要打开，然后同意他们离去。但过了一些时候，根硕的家里人偷偷打开了腕囊，“囊如莲花，一重去，一重复，至五盖，中有小青鸟，飞去”。根硕知道后，“怅然而已”。最后，根硕在田中耕作时，其家属去送饭，发现他躺着不动，“就视，但有壳，如蝉蜕然”。这故事颇有迷离恍惚之致：一则不说明这两个少女是仙是怪；二则不交代腕囊有何用处，打开后到底有何危害；三则不解释清楚根硕的“如蝉蜕然”是成仙化去还是被害而死亡；四则根本不触及袁相的结局。而且，连两人遇见两女之处究在何地也故意不予明示，只说：

……二人猎，经深山重岭甚多。见一群山羊六七头，逐之。经一石桥，甚狭而峻。羊去，根等亦随渡。向绝崖。崖正赤，壁立，名曰赤城。上有水流下，广狭如匹布。剡人谓之瀑布。

根据有关的文献，两人所至之处，似即天台赤城山[1]；但小说中既不点明，就又好像是另一处类似赤城之地了。总之，正因写得迷离恍惚，反而可以引发人的种种想像，略有空灵之感。这也就意味着小说已稍具情致。虽然《搜神记》已

---

① 《文选》所收孙绰《游天台山赋》说：“赤城霞起而建标，瀑布飞流以界道。”李善注引孔灵符《会稽记》：“赤城，山名，色皆赤，状似云霞。悬霤千仞，谓之瀑布。”又引《天台山图》：“赤城山，天台之南门也。”同赋还有“跨穹隆之悬磴”一句，李善注：“悬磴，石桥也。……天台山石桥，路径不盈尺，长数十步，步至滑，下临绝冥之涧。”小说所写石桥、赤城绝崖、瀑布，与此皆合。

有董永配天上织女、弦超与天上玉女成婚的故事,《搜神后记》也有天河中白水素女为谢端操持家务之篇,但都不如此篇奇幻。

此篇还有一点值得注意的,就是其与《幽明录》的“刘晨阮肇”之间的关系。据《隋书·经籍志》,《幽明录》为南朝宋刘义庆(403—444)撰,二十卷。原书已佚,鲁迅《古小说钩沉》中有辑本。义庆为宋宗室,封临川王。此书很可能出其周围文人之手。其中有一则记剡县刘晨、阮肇共入天台山取穀皮,在山中迷路,经过十三日,几乎饿死。幸而看到一树桃子,摘来吃了,“饥止体充”。又看到从山腹流出的水中有芜菁叶和一只留剩胡麻饭糁的杯子,就游泳逆水而上,遇到两个女子,留他们住下,并结成夫妇。住了半年,两人思归。但回到家里,“亲旧零落,邑屋改异,无复相识”,在世的已是他们的七世孙了。这个故事十分有名,后代文人常用作典故,并被改编成戏剧。其与《搜神后记》的“剡县赤城”显有传承关系。第一,刘、阮与袁、根都是剡县人;刘、阮入天台山,袁、根所入也近似天台山。第二,刘、阮和袁、根都是遇到两个女子、成为婚配,都因思归而回家。第三,袁、根与女子相见时先进入“山穴如门”,刘、阮与女子相见则先游泳进入山腹。第四,女子与他们见面时说的话也有相似之处,跟袁、根说的是“早望汝来”,跟刘、阮说的则是“来何晚耶”。所有这些,显非偶然的巧合。虽然由于《搜神后记》的作者无从考知,要判断它与《幽明录》的先后较为困难,但把这两个故事加以比较,则“刘晨、阮肇”似为后出。因刘、阮入天台山的原因是“取穀皮”,据陆机《诗草木鸟兽虫鱼疏》,穀树皮是江南人用来织布、造纸的,树的嫩芽则作“菜茹”食用;既然如此普遍使用,则一定广为种植。据段成式记载:唐代有“楮田”(“楮”即“穀”);当时虽未知是否已如此,但决不可能是要到天台山那样的险峻之山去采取的植物①。由此看来,在这两个故事中,当是“剡县赤城”在前,《幽明录》作者在据之发展为“刘晨阮肇”时,为了避免入山原因的雷同,就将之改为在江南人中常见的“取穀皮”的行为,却一时疏忽,没有考虑到这件事是用不到进入险峻的天台山的。

但是,“刘晨阮肇”虽然后出,并且失去了“剡县赤城”的迷离恍惚之致,其描写的细腻却颇胜于“剡县赤城”。如写二女在家中款待刘、阮:

> 因邀还家,其家铜瓦屋,南壁及东壁下各有一大床,皆施绛罗帐,帐角悬铃,金银交错。床头各有十侍婢。敕云:“刘、阮二郎,经涉山岨,向虽得琼实,犹尚虚弊,可速作食。”食胡麻饭、山羊脯、牛肉,甚甘美。食毕,行酒。有一群女来,各持五三桃子,笑而言:“贺汝婿来。”酒酣作乐,刘、阮忻怖交并。

① 天台山的险峻难登见孙绰《游天台山赋》。

而像这样细致的描写，在“剡县赤城”中是根本看不到的。这也可见《幽明录》在描写上比《搜神后记》又进了一步。

与《搜神记》和《搜神后记》一样，《幽明录》在写男女恋爱上的成就也比较突出。“刘晨阮肇”只是其一例。此外如“卖胡粉女子”，写一男子爱上了一个卖胡粉的美丽女子，相思而死，那少女得知后前去哭祭，男子遂复活，两人成为夫妇；这是《华山畿》故事的翻案①。其“庞阿”一则，写一少女爱上了庞阿，其身体虽仍在家里，其魂魄却俨如生人似的去与庞阿相会，并在作品中特地点明其为“精情所感”。这显然是《搜神记》中“精诚”说的延伸，但其设想更为奇幻。唐代传奇《离魂记》则又是此类故事的进一步发展。

此外，《幽明录》中的个别作品已蕴含人生哲理，其代表作为“柏枕”：

> 焦湖庙祝有柏枕，三十余年，枕后一小坼孔。县民汤林行贾，经庙祈福。祝曰：“君婚姻未？可就枕坼边。”令林入坼内。见朱门、琼宫、瑶台胜于世。见赵太尉，为林婚，育子六人，四男二女。选林秘书郎，俄迁黄门郎。林在枕中，永无思归之怀，遂遭违忤之事。祝令林出外间，遂见向枕。谓枕内历年载，而实俄忽之间矣。

在这里，故事本身几乎并不奇幻，只是一个人做了个怪梦。不过这个梦是庙祝利用柏枕使他做的，因而显示了柏枕的神奇力量。但人们在这故事中所感受到的，主要是人生如梦的悲慨。以后唐代沈既济作传奇《枕中记》，明代汤显祖作戏曲《邯郸梦记》，都写一个人依靠神奇的枕头在梦中历尽富贵与坎坷，其重点也在点出人生如梦。

在《幽明录》以后，志怪小说之值得注意的，还有吴均的《续齐谐记》和题为晋王嘉撰、梁萧绮录而实为萧绮所作或主要由萧绮作的《王子年拾遗记》②。

---

① 《华山畿》故事是男子相思而死后，其所爱的女子跳入棺中，与他同死。

② 《隋书·经籍志》有“《拾遗录》二卷，王嘉撰；《王子年拾遗记》十卷，萧绮撰”。故明代胡应麟以为今见十卷本《拾遗记》实为萧绮所作。《四库提要》非之。按，此书萧绮《序》曰：“《拾遗记》者，晋陇西安阳人王嘉字子年所撰，凡十九卷，二百二十篇，皆为残缺。”既云“皆为残缺”，自当篇篇皆残，何以今本无一篇残缺？《序》又说：“世德凌夷，文颇缺略。绮更删其繁紊，纪其实美，搜刊幽秘，捃采残落，言匪浮诡，事弗空诬，推详往迹，则影彻经史，考验真怪，则叶符图籍。若其道业远者，则辞省朴素；世德近者，则文存靡丽。”则自“绮更”以下的一系列工作，都是萧绮做的。可见他不但删去了王嘉的很多东西，而且又从“幽秘”文献中增补了很多内容（“残”为缺的意思，一方面当是指王嘉原来本未采捃完全，另一方面是指王作中有些部分已经残缺；“落”则是指王嘉所未收的）。可见此本的很多内容都已不同于王嘉原本。何况据萧绮说，书中所载故事，其时代较早的，则文笔简古，时代较近的，则文笔靡丽，这也都出于萧绮；那么，萧绮已经把文字都大加改动甚或重写了。所以，今本最多只保留了王嘉原作的很少部分。

吴均以诗文清丽著称。此书系续宋东阳无疑《齐谐记》而作。东阳无疑之书已佚，吴均此书恐也系后人据《太平广记》等书所引辑录而成，非其原貌。仅有十余条，而其中记狐怪与张华的故事，实出于《搜神记》，文字也基本相同，当系后人窜入。

《续齐谐记》中最值得注意的是"阳羡书生"和"赵文韶"两条。"阳羡书生"写许彦遇一书生，要求寄身于许彦的"鹅笼"中。入笼以后，"笼亦不更广，书生亦不更小"。既而书生于口中吐出一个藏有许多珍奇酒食的铜奁子和一个女子。女子也于口中吐出一个男子，男子口中又吐出一个女子，彼此嬉戏。这一故事，唐代段成式已证明其出于佛经，见其所著《酉阳杂俎》续集《贬误》，从中可见佛经的传入对我国文学的影响。"赵文韶"则以情致胜：

> 会稽赵文韶为东宫扶侍，坐清溪中桥，与尚书王叔卿家隔一巷，相去二百步许。秋夜嘉月，怅然思归，倚门唱《乌西夜飞》，其声甚哀怨。忽有青衣婢，年十五六，前曰："王家娘子白扶侍，闻君歌声，有门人逐月游戏①，遣相闻耳。"时未息，文韶不之疑，委曲答之，亟邀相过。
>
> 须臾女到，年十八九，行步容色可怜，犹将两婢自随。问家在何处。举手指王尚书宅曰："是。闻君歌声，故来相诣，岂能为一曲邪？"文韶即为歌《草生盘石》。音韵清畅，又深会女心。乃曰："但令有瓶，何患不得水？"顾谓婢子："还取箜篌，为扶侍鼓之。"须臾至。女为酌两三弹，泠泠更增楚绝。乃令婢子歌《繁霜》，自解裙带系箜篌腰，叩之以倚歌。歌曰："日暮风吹，叶落依枝。丹心寸意，愁君未知。歌繁霜，侵晓幕，何意空相守，坐待繁霜落！"
>
> 歌阕，夜已久，遂相佇燕寝。竟四更，别去，脱金簪以赠文韶。

这种男女邂逅欢会的事，在其以前的志怪小说中曾多次出现，但从无写得如此精致而有诗意的。就诗歌与叙述的结合来说，此篇较之以前志怪小说中的男女情爱之作又跨进了很大的一步。

《王子年拾遗记》的特色，在描写的细腻。这在魏晋南北朝的小说中是无可比拟的，与唐传奇则已相当接近了。如"翔风"一条，写石崇爱婢翔风的事迹，兼及石崇之豪富：

> ……崇常择美容姿相类者十人，装饰衣服大小一等，使忽视不相分别，常侍于侧。……结袖绕楹而舞，昼夜相接，谓之恒舞。欲有所召，不呼姓名，悉听珮声，视钗色：玉声轻者居前，金色艳者居后，以为行次而进

---

① "有门人"疑为"有意"之误。

也。使数十人各含异香,行而语笑,则口气从风而扬。又屑沉水之香如尘末,布象床上,使所爱者践之。无迹者,赐以真珠百琲;有迹者,节其饮食,令身轻弱。故闺中相戏曰:"尔非细骨轻躯,那得百琲真珠!"

又如"薛灵芸"写魏文帝迎灵芸入京的情况:

……帝以文车十乘迎之。车皆镂金为轮辋,丹画其毂。轭前有杂宝,为龙凤衔百子铃,锵锵和鸣,响于林野。驾青色之牛,日行三百里。此牛尸屠国所献,足如马蹄也。道侧烧石叶之香。此石重叠,状如云母,其光气辟恶厉之疾。此香腹题国所进也。灵芸未至京师数十里,膏烛之光,相续不灭;车徒咽路,尘起蔽于星月,时人谓为"尘宵"。又筑土为台,基高三十丈,列烛于台下,名曰"烛台",远望如列星之坠地。又于大道之旁,一里一铜表,高五尺,以志里数。故行者歌曰:"青槐夹道多尘埃,龙楼凤阙望崔嵬。清风细雨杂香来,土上出金火照台。"

此两段都很夸张,有些显然出于想像,溯其根源,当出自体物大赋。但不采用铺排的手法而追求描写的细腻,这就更符合小说的特色。此等段落,置于唐宋传奇中已毫无愧色。而宋代乐史《绿珠传》,写石崇的豪奢实不如此段灵动多姿。

总之,从干宝的《搜神记》到萧绮的《王子年拾遗记》,我国的志怪小说有了较明显的进展:从以情节取胜进到了初步含蕴情致,从粗陈梗概进到了较具体的描画。因此,从总体上说,虽还不是有意识的文学性虚构,但就局部的设想和叙述来看,却已有了文学性虚构的成分。

第二节 《世说新语》

《世说新语》为魏晋南北朝时期志人小说的代表作。与志怪小说所述大抵为人间不可能发生的异事相反,志人小说所记皆为实事,仅略有加工;虽偶或失真,也系传讹,并非有意造作。但它又不同于人物的传记,所载只是人物言行中的一枝一节;每则篇幅都很短小,有的甚至只有十几个字①,但又往往能显示出人物的某种特点。所以,虽与现代概念的小说大异,但也可供欣赏,且其写人的技巧可作为后来现代概念的小说的参考,从而仍是研究中国文学史所必须注意的现象。

① 如《世说新语·言语》中的一则:"何平叔曰:服五石散,非唯治病,亦觉神明开朗。"共十八字。

据《隋书·经籍志》著录，此类小说开始出现于晋代，已知者为裴启撰《语林》十卷、郭澄之撰《郭子》三卷，后均散亡，鲁迅曾据前代载籍的征引，从事辑佚；其所得即收入《古小说钩沉》中。此外，葛洪《西京杂记》中的某些记载也可视为志人小说。

《世说新语》署刘义庆撰。与《幽明录》或出其周围文人之手一样，此书恐亦成于其门客之手。今本共三十六篇。以所记言行的性质划分，包括德行、言语、伤逝等。它的原名，从现存的唐写本来看，实为《世说新书》，但《隋书·经籍志》则作《世说》；研究者在这方面尚无统一意见，但《世说新语》为后人所改之名，则是可以肯定的。梁代刘孝标曾为之作注，引书多达四百余种，后人若离开刘注也就很难读懂此书。其所载录，始于西汉，讫于东晋。所记前代事，自应有文献作为依据。但因其以前的书籍亡佚甚多，故已难以确知，仅能从少数例证，窥见一斑。如其《规箴》篇涉及东方朔的一条即本于《西京杂记》，今分别引录于下，以资比较：

> 汉武帝乳母尝于外犯事，帝欲申宪，乳母求救东方朔。朔曰："此非唇舌所争。尔必望济者，将去时但当屡顾帝，慎勿言，此或可万一冀耳。"乳母既至，朔亦侍侧，因谓曰："汝痴耳！帝岂复忆汝乳哺时恩邪？"帝虽才雄心忍，亦深有情恋，乃凄然愍之，即赦免罪。（《世说新语》）
>
> 武帝欲杀乳母。乳母告急于东方朔。朔曰："帝忍而愎，旁人言之，益死之速耳。汝临去，但屡顾我，我当设奇以激之。"乳母如言。朔在帝侧曰："汝宜速去，帝今已大，岂念汝乳哺时恩邪！"帝怆然，遂舍之。（《西京杂记》）

两相对照，可知其素材实取自《西京杂记》，但在叙述上则有所加工，因而较《西京杂记》为胜。如改"屡顾我"为"屡顾帝"，就合理得多。因为"屡顾帝"是表现乳母对武帝的恋恋之情，易于打动武帝；"屡顾"东方朔只不过是说明她希望东方朔出来讲情，在那样的情况下未必会有好处。至于最后几句，与原来的"帝怆然，遂舍之"相比，也较有情致。何况汉武帝凭着东方朔这么一句话就"怆然"赦免了乳母，似也不能算怎样的"忍而愎"。所以，对东方朔原话的前半加以删改而于末尾添上"才雄心忍，亦深有情恋"，既加强了东方朔的分析的准确性，也增加了汉武帝的人情味，实较原作优越得多。从这里可以看到：《世说新语》作者对于把文章写得动人这一点相当重视；为了达到这一目的，不惜稍稍改动事实。由此言之，它是一部文学性的小品而非历史性的著作。

作为文学性的作品，《世说新语》的长处在于以下几点：

首先，作者的胸襟较为开阔，思想并不拘执。因而，其所写的虽主要是士

族阶层的男女，但却各种类型的人物均有。其所记言行，有的固然具有表彰或批评的性质，有的则纯是出于趣味。但属于前者的，也不是通常所谓的劝善惩恶，而能从中显出人的某种气质，也即具有可供文学鉴赏的功能；属于后者的，也不流于庸俗。从而在总体上都能对人的心灵产生愉悦作用。

现先引属于第一种类型的如下：

> 陈仲举言为士则，行为世范，登车揽辔，有澄清天下之志。为豫章太守，至，便问徐孺子所在，欲先看之。主簿白："群情欲府君先入廨。"陈曰："武王式商容之闾，席不暇暖。吾之礼贤，有何不可？"（《德行》）
>
> 荀巨伯远看友人疾，值胡贼攻郡。友人语巨伯曰："吾今死矣，子可去。"巨伯曰："远来相视，子令吾去。败义以求生，岂荀巨伯所行邪！"（《德行》）
>
> 石崇每要客燕集，常令美人行酒。客饮酒不尽者，使黄门交斩美人。王丞相与大将军尝共诣崇，丞相素不能饮，辄自勉强，至于沉醉。每至大将军，固不饮，以观其变；已斩三人，颜色如故，尚不肯饮。丞相让之。大将军曰："自杀伊家人，何预卿事！"（《汰侈》）
>
> 石崇厕常有十余婢侍列，皆丽服藻饰，置甲煎粉①、沉香汁之属，无不毕备。又与新衣箸令出。客多羞不能如厕。王大将军往，脱故衣，箸新衣，神色傲然，群婢相谓曰："此客必能作贼。"（《汰侈》）

前两条中的第一条，虽写陈仲举的礼贤心切，但更写出了他的不顾世俗规矩、想怎么做就怎么做的风度，以及学问渊博、富于辩才的特色。第二条则仅仅"岂荀巨伯所行邪"一句，就显示出了他的自尊自豪；倘把此句改为"余不为也"，就了无生气了。后两条虽有批评石崇奢侈之意，但重点是在写王敦（大将军）。石崇连杀三个美人，王敦仍坚持不喝酒，两个人都很残忍。但王敦的这种举动，特别是最后的两句话，却又于残忍中体现出一种我行我素、视世俗规范如无物的性格特征，与下一条所记"客多羞不能如厕"，只有他能"神色傲然"地"脱故衣，箸新衣"，实相呼应。换言之，他不是一个一般性的残酷的人物，而是能够叱咤风云的一代枭雄。是以石崇的婢女说他"必能作贼"。——这里的"贼"不是今天所说小偷的意思，而指叛逆作乱。王敦后来果然造反，曾一度占领了东晋首都。

所以，这样的描写乃是以文学的笔法，使人看到人间的世相。而且，由于《世说新语》写到的人物类型很多，其所显现的世相也就颇为丰富。

---

① 甲煎粉是以药物和果花配合烧灰，再与白蜡调和而成，可作口脂。

再看后一种类型：

> 元帝皇子生，普赐群臣。殷洪乔谢曰："皇子诞育，普天同庆。臣无勋焉，而猥颁厚赍。"中宗笑曰："此事岂可使卿有勋邪！"（《排调》）
>
> 王浑与妇钟氏共坐，见武子从庭过。浑欣然谓妇曰："生儿如此，足慰人意。"妇笑曰："若使新妇得配参军，生儿故可不啻如此。"（《排调》）
>
> 王蓝田性急。尝食鸡子，以筯刺之，不得，便大怒，举以掷地。鸡子于地圆转未止，仍下地以屐齿蹍之，又不得，瞋甚，复于地取内（纳）口中，啮破即吐之。王右军闻而大笑曰："使安期有此性，犹当无一豪可论，况蓝田邪！"（《忿狷》）

第一条中宗所说颇有幽默感，意思是：在别人生儿子的事情上怎么能容许你去出力呢？这不是一般的滑稽，实含有对殷洪乔过分谦卑、出言不伦的讽刺，但说来颇有趣味。第二条的"武子"是王浑的儿子，"参军"则是王浑的弟弟王伦。王浑赞美自己的儿子，他的妻子却说，如果是她与王伦生的儿子，会比武子更好。这当然是夫妇间的玩笑话，但读者也想像得出王浑听了此话后哭笑不得的狼狈相；作为文学描写，这条也颇有风趣。同时，这也可看出当时人们所受的思想上的禁锢还较少，是以王浑的妻子敢于这么开玩笑。清末的李慈铭对此就很看不惯，说这种"显对其夫，欲配其叔"的话，"即倡家荡妇，市里淫姑，尚亦惭于出言"。这就是两个时代的风气不同之故。至于第三条的王蓝田的行为固然可笑，但更值得重视的却是王羲之（右军）以及作者对这事的宽容态度。安期是蓝田的父亲，其性"冲淡寡欲"，王蓝田则以性急出名。在王羲之看来，即使冲淡的王安期有了这样的事，也没有什么可讥评的，何况是王蓝田呢？而我们在读这一条时，也确实只觉得好玩而已。

其次，作者在写人物的言行时，较能注意他们的感情，因而记载虽简短，却颇有以情动人之处：

> 王处仲每酒后，辄咏"老骥伏枥，志在千里。烈士暮年，壮心不已"。以如意打唾壶，壶口尽缺。（《豪爽》）
>
> 庾穉恭既常有中原之志。文康时，权重未在己；及季坚作相，忌兵畏祸，与穉恭历同异者久之，乃果行。倾荆、汉之力，穷舟车之势，师次于襄阳，大会参佐，陈其旌甲，亲授弧矢曰："我之此行，若此射矣。"遂三起三叠，徒众属目，其气十倍。（《豪爽》）
>
> 王濬冲为尚书令，着公服，乘轺车，经黄公酒垆下过。顾谓后车客："吾昔与嵇叔夜、阮嗣宗共酣饮于此垆。竹林之游，亦预其末。自嵇生夭、阮公亡以来，便为时所羁绁。今日视此虽近，邈若山河。"（《伤逝》）

第一则写王处仲的慷慨抑塞，第二则写庾稺恭的悲壮激烈，第三则写王濬冲的悼逝伤旧，俱能得其神髓。用笔简练，纯作白描，而所采择的人物对话、动作，都能深刻表达其当时的心情激动，故有浓厚的感情色彩；而"唾壶击缺"、"邈若山河"等也就成为后世文人的常用典故。

《世说新语》有以上的长处，一方面固然是由于作者的写作技巧，另一方面也是时代使然。当时的士族受束缚较少，礼教的压抑远不如后世（如宋代、明清）之强，人们较能敞开心扉，其感情、性格上的特色较为明显，因而也较易以简明的形式来表现。倘若人人都处于自我封闭的状态，个个口是心非，那就必须花很大的力气才能了解其心态，并用很多笔墨才能表现出来。是以清代著名的讽刺小说《儒林外史》虽也纯用白描，但却必须用相当细腻的描写才能使读者了解其人物的真实内心活动。也正因此，后世模仿《世说新语》的作品虽多，但却没有一部能稍稍望其项背。

试再举一例以说明：

> 山公与嵇、阮一面，契若金兰。山妻韩氏觉公与二人异于常交，问公，公曰："我当年可以为友者，唯此二生耳。"妻曰："负羁之妻亦亲观狐、赵；意欲窥之，可乎？"他日，二人来，妻劝公止之宿，具酒肉。夜穿墉以视之，达旦忘反。公入曰："二人何如？"妻曰："君才致殊不如，正当以识度相友耳。"公曰："伊辈亦常以我度为胜。"（《贤媛》）

在后世封建社会里，哪个妇人敢于主动向丈夫提出要窥视丈夫的朋友，而且窥了整整一夜，竟忘了回房睡觉，事后还要对丈夫说"君才致殊不如"？所以，此处虽只寥寥数笔就把山公妻子写得很生动，但若妇女都不敢这样直白地表现自己，那就根本不可能用很少的笔墨把她写活。

第六章　南北文学的融合与初唐的诗风

南北朝后期，一些北朝的文臣出使来到南方，南方的一批著名词臣也因各种原因流落北方，南北文化的交流开始出现一种繁盛的局面，具有不同风貌的南北两地文学，也呈现出融合的趋势。

经过长时间的陶养，北方土著文人的创作水准有了显著提高，诞生了像郦道元的《水经注》、杨衒之的《洛阳伽蓝记》那样杰出的作品。按习惯归于隋的卢思道、薛道衡，早在北朝就已文名卓著。《隋书·薛道衡传》载，薛曾接待陈朝使者傅縡，两人以诗唱和，"南北称美"，又言"道衡每有所作，南人无不吟诵焉"。这和过去南方文人占绝对优势的情形已大不相同。

由南方进入北方的文人中，在创作上成就最高的是庾信和王褒，两人在南方时也都是齐梁的文坛名流，赴北方后进一步吸收北方文学中的新因素，而创造出一种崭新的文学风格。这种新风格既不失南朝文学追求美的特征，同时又注入了北朝文学特有的劲健有力的气势。这对于以后文学逐渐走向全面繁荣具有深远的意义。

公元五八一年建立的隋朝，使中国在经历长期分裂局面后重新归于统一。隋朝立国的时间尽管不到四十年，却是南北文学走向无所阻碍的融合的关键阶段。公元六一八年唐王朝建立后的最初一个阶段，这种融合的态势虽然并未进一步加强，但"四杰"的出现，却为唐诗创造自己独特的文学风格，形成全面繁荣的格局，打下了良好的基础。

第一节　《水经注》与《洛阳伽蓝记》

《水经注》与《洛阳伽蓝记》是北朝的两部地理书，但在某种程度上也可说是两部文章的汇编，因为其中许多片断都可视为文学性的散文，并对后来的文

学散文产生影响。同时，它们也是较早地体现了南北文学融合倾向的作品集。

《水 经 注》

《水经注》的作者郦道元(?—527)，字善长，范阳涿县(今河北涿州市)人。约生于北魏天安元年(466)至延兴二年(472)之间。曾在北魏首都平城任尚书主客郎等职，北魏迁都洛阳后，任治书侍御史，复出任冀州镇东府长史、鲁阳郡太守、东荆州刺史，罢官家居十余年后，又任河南尹、御史中尉，最后出任关右大使，被叛军所害。他的这种经历，使他到过许多地方，从而有助于其《水经注》的写作。

《水经》是记载我国河流情况的书，三卷，作者不详。所记很简单。郦道元《水经注》则通过为它作注的方式，对我国河流及其有关情况作了十分具体、条理井然的介绍，字数超过《水经》达二十几倍，是地理学上的杰构。而且，它对山水的描绘往往使用文学的手段，时或回顾历史、抒发感情，所以，在全书中存在许多优美的山水小品。

现引其记河水的一部分于下：

> 成皋县之故城在伾上，萦带伾阜，绝岸峻周，高四十许丈，城张翕险，崎而不平。《春秋传》曰："制，岩邑也，虢叔死焉。"即东虢也。鲁襄公二年七月，晋成公与诸侯会于戚，遂城虎牢以逼郑，求平也。盖修故耳。《穆天子传》曰："天子射鸟猎兽于郑圃，命虞人掠林，有虎在于葭中。天子将至，七萃之士高奔戎生擒虎而献之。天子命之为柙，畜之东虢，是曰虎牢矣。"然则虎牢之名，自此始也。秦以为关，汉乃县之。城西北隅有小城，周三里，北面列观临河，岧岧孤上。景明中，言之寿春，路值兹邑，升眺清远，势尽川陆，羁途游至，有伤深情。
>
> ……汜水又北，右合石城水。水出石城山。其山复涧重岭，欹叠若城。山顶泉流，瀑布悬泻，下有滥泉，东流泄注。边有数十石畦，畦有数野蔬。岩侧石窟数口，隐迹存焉，而不知谁所经始也。(《河水》)

此段既写成皋的历史，又描绘其地理形势。写历史的部分，读来使人兴趣盎然；而且由于当时的士人对《左传》都相当熟悉，而此处所引的这几句还牵涉到一场统治阶层内部的著名斗争①，读到此处，知道了这就是春秋时的制，就更

① 春秋时郑庄公的母亲不喜欢庄公而喜欢其弟弟，有心让其弟弟夺取庄公的君位，曾要庄公把制邑封给其弟，庄公因该地险要，恐怕被其弟所得后造起反来，他无法应付，就用了"制，岩邑也……"之类的话来应付，表面上是关心其弟弟的安全，实际上是为了使自己不受威胁。

会增加亲切感。写地理形势的部分，则景色清晰而笔力雄俊，又杂以“羁途游至，有伤深情”的抒情成分，更能打动读者。

不过，此处所写景色，尚较分散，回顾历史，则偏于客观的记述，现再各引一段与此稍有不同的。

……其西则石壁千寻，东则磻溪万仞，方岭云回，奇峰霞举，孤标秀出，罩络群山之表，翠柏荫峰，清泉灌顶。郭景纯云：“世所谓砻浆也，发于上而潜于下矣。”厥顶方平，有良药，《神农本草》曰：“地有固活、女疏、铜芸、紫菀之族也。”是以缁服思玄之士、鹿裘念一之夫，代往游焉。路出北巘，势多悬绝，来去者咸援萝腾崟，寻葛降深，于东则连木，乃陟百梯，方降岩侧，縻锁之迹，仍今存焉，故亦曰百梯山也。(《涞水》)

……然则漯水，亦或武水矣。臧洪为东郡太守，治此。曹操围张超于雍丘，洪以情义请袁绍救之，不许，洪与绍绝。绍围洪，城中无食，洪呼吏士曰：“洪于大义不得不死，诸君无事空受此祸。”众泣曰：“何忍舍明府也！”男女八千余人，相枕而死。洪不屈，绍杀洪。邑人陈容为丞，谓曰：“宁与臧洪同日死，不与将军同日生。”绍又杀之，士为伤叹。今城四周，绍围郭尚存。(《河水》)

前一段的写景文字集中而凝练，洋溢雄杰之气；引用《神农本草》，更显摇曳多姿。后一段回忆历史事实，富于感情色彩，使读者如见臧洪及其部属的慷慨志节。所有这些，实都可视为优美的文学小品。

在这里值得注意的是：郦道元在上引段落中运用南方文学擅长的骈俪笔法，并不弱于鲍照、丘迟等人，但其俊雄的风力却又显然是北方文学的本色。所以，在《水经注》中实已初露南北文学融合的端倪。

关于此点，还可从《江水》中写三峡的一节获得旁证：

自三峡七百里中，两岸连山，略无阙处。重岩叠嶂，隐天蔽日，自非亭午夜分，不见曦月。至于夏水襄陵，沿溯阻绝，或王命急宣，有时朝发白帝，暮到江陵，其间千二百里，虽乘奔御风，不以疾也。春冬之时，则素湍绿潭，回清倒影，绝巘多生柽柏，悬泉瀑布，飞漱其间，清荣峻茂，良多趣味。每至晴初霜旦，林寒涧肃，常有高猿长啸，属引凄异，空谷传响，哀转久绝。故渔者歌曰：“巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳。”

此节文字，于清丽中见雄奇，一直为世传诵。而其最能显示清丽特色的，实出于盛弘之《荆州记》：“峡长七百里，两岸连山，略无绝处。重岩叠嶂，隐天蔽日。常有高猿长啸，属引清远。渔者歌曰：‘巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳。’”(《世说新语》刘孝标注引)此外，袁山松《宜都记》的“自黄牛滩东入西陵界，至

峡口一百许里，山水纡曲，而两岸高山重嶂，非日中夜半，不见日月。……林木高茂，略尽冬春(此处疑有脱误)。猿鸣至清，山谷传响，泠泠不绝”(《水经注·江水》引)等清词丽句对此段中的有关文字显然也有影响。至于“绝巘多生柽柏，悬泉瀑布，飞漱其间”等雄异之句的补充，纵或别有依据，但郦道元特为补入，也可见其艺术趣味的所在。至于改“属引清远”为“属引凄异”，变“泠泠不绝”为“哀转久绝”，使之具有凄厉的色彩，则显然是郦道元的手笔。换言之，这节文字也正可作为南北文学融合的一个实例。

《水经注》中的写景文字，虽还不是独立的山水游记，但它对后来这一文体的形成与发展，有不可忽视的作用。柳宗元的山水游记，就明显受其影响。像《洧水》中“平潭清洁澄深，俯视游鱼，类乘空矣”一节，就被柳宗元在《至小丘西小石潭记》中化为一段精彩的描写。

《洛阳伽蓝记》

《洛阳伽蓝记》为杨衒之作。杨衒之系北魏人，但《魏书》无传。约生活在北魏中后期，曾为奉朝请，又曾任抚军府司马。东魏武定五年(547)，他经过洛阳，时在大乱之后；洛阳原先寺院很兴盛，当时则已“城郭崩毁，宫室倾覆，寺观灰烬，庙塔丘墟”(《洛阳伽蓝记·序》)，他不胜感慨，故写成此书，记述洛阳盛时的寺院情况。“伽蓝”为僧寺的梵文音译“僧伽蓝摩”的略称。

其所以把“伽蓝”作为回忆的对象，是因为北朝的佛教之盛不仅是宗教信仰的问题，也是个政治现象。当时的统治阶层不仅大力提倡佛教，给僧徒以特殊的地位，并以巨大的财力、人力来建造和扩大寺院。因此，寺院的毁灭也就象征着统治的衰颓。杨衒之为此深感痛心。这从书中“永宁寺”部分写庄帝被尔朱兆所获、所杀及孝武帝等眼睁睁望着寺中浮图为大火烧毁的情况，可见一斑：

> ……时十二月，帝患寒，随兆乞头巾，兆不与，遂囚帝还晋阳，缢于三级寺。帝临崩礼佛，愿不为国王。……至太昌元年冬，始迎梓宫赴京师，葬帝靖陵。……朝野闻之，莫不悲恸；百姓观者，悉皆掩涕而已。
>
> 永熙三年二月，浮图为火所烧。帝登凌云台望火，遣南阳王宝炬、录尚书长孙椎(稚)将羽林一千救赴火所。莫不悲惜，垂泪而去。火初从第八级中，平旦大发，当时雷雨晦冥，杂下霰雪，百姓道俗，咸来观火，悲哀之声，振动京邑。时有三比丘赴火而死。火经三月不灭。有火入地寻柱，周年犹有烟气。

他写百姓对皇帝之死的悲痛和对浮图被烧毁的悲哀，也正是他自己心情的写照。而更值得注意的是：在上引“永熙三年二月”这一段以后，紧接着还有如下一段：

> 其年五月中，有人从象（东莱）郡来，云：“见浮图于海中，光明照耀，俨然如新，海上之民咸皆见之。俄然雾起，浮图遂隐。”至七月中，平阳王为侍中斛斯椿所使，奔于长安，十月而京师迁邺。

他在此处所说的“平阳王”（即孝武帝）奔长安及“京师迁邺”，也就是北魏的崩溃。因为从那个时候起，北魏就分裂为东魏、西魏而一蹶不振了。他把此一事件与浮图现于海中、雾起而隐的事写在一起，显然是把浮图的存毁、寺院的盛衰作为北魏兴废的象征的。

因此，他在写洛阳寺院的盛况时，处处流露出无限怀恋之情，寺院及其附属的园林也常被写得伟大、庄严而宏丽。兹引“瑶光寺”的有关部分如下：

> 瑶光寺，世宗宣武皇帝所立，在阊阖城门御道北，东去千秋门二里。
>
> 千秋门内道北有西游园，园中有凌云台，即是魏文帝所筑者。台上有八角井，高祖于井北造凉风观，登之远望，目极洛川。台下有碧海曲池。台东有宣慈观，去地十丈。观东有灵芝钓台，累木为之，出于海中，去地二十丈。风生户牖，云起梁栋。丹楹刻桷，图写列仙。刻石为鲸鱼，背负钓台；既如从地踊出，又似空中飞下。钓台南有宣光殿，北有嘉福殿，西有九龙殿。殿前九龙吐水成一海。凡四殿，皆有飞阁向灵芝往来。三伏之月，皇帝在灵芝台以避暑。
>
> 有五层浮图一所，去地五十丈。仙掌凌虚，铎垂云表，作工之妙，埒美永宁。讲殿尼房，五百余间。绮疏连亘，户牖相通，珍木香草，不可胜言。

在这里，我们既看到了寺院及其园林的宏伟，也体味到了作者对它们的赞美。至于写“景明寺”四月八日的佛会，那更是一种狂热的情况：

> 时世好崇福，四月七日，京师诸像皆来此寺。尚书祠曹录像凡有一千余躯。至八月（日）节，以次入宣阳门，向阊阖宫前受皇帝散花。于时金花映日，宝盖浮云，播幢若林，香烟似雾。梵乐法音，聒动天地。百戏腾骧，所在骈比。名僧德众，负锡为群；信徒法侣，持花成薮。车骑填咽，繁衍相倾。时有西域胡沙门见此，唱言佛国。

这使读者又一次感到了场面的庄严与热烈。面对着满目疮痍的现实，回想辉煌的过去，作者心情的沉痛也是可以理解的吧。

总之，这是一部抚今追昔之作，由于描绘具体、细致，笔力劲健，时或杂以

感慨，其中的许多片断也可作文学小品来读。作品所体现的虽以北方文学的壮阔为主，但偶有南方文学的清丽，是以也有南北文学融合的特色，但不如《水经注》的显著。且限于其描写的对象，宗教色彩较浓，也就减弱了打动人的力量。这都是其逊于《水经注》之处。

第二节　北朝的土著作家

“北地三才”

北朝土著文人中，除了郦道元和杨衒之在上一节已作介绍外，值得一提的还有所谓“北地三才”——温子昇、邢邵和魏收。

温子昇(495—547)，字鹏举，太原(今属山西)人。北魏宣武帝时入仕，历御史、南主客郎中等职。东魏初任中书舍人，迁散骑常侍。入北齐，为大将军咨议参军，后下狱死。

温子昇的诗，较有特色的是五言四句的小诗，写北地的生活与风光，颇为洒脱。如下面这首《白鼻䯄》：

少年多好事，揽辔向西都。相逢狭斜路，驻马诣当垆。

这种写贵族少年游侠生活的诗，在魏晋时代已经很常见，但一般都作铺排的描写。温子昇此作则以简洁的辞语描绘出活跃的画面，能够从中感觉到“好事”的贵族少年轻浮放浪而又充满热情的精神气息。

温氏的另一部分诗，风格上与当时南朝流行的新体诗十分接近，用词华丽，讲究对偶。如《春日临池》：

光风动春树，丹霞起暮阴。嵯峨映连璧，飘飖下散金。徒自临濠渚，空复抚鸣琴。莫知流水曲，谁辩游鱼心？

写春光里的云霞投射至池塘中，显现出如碎金般的倒影，用辞瑰丽，令人有目眩之感，而诗的后半部分转而述个人内心的迷惘心绪，与前半写景适成映照，构思颇为巧密。

邢邵(496—?)，字子才，河间(今河北任丘北)人。历仕北魏、北齐两朝，由奉朝请，除骠骑将军、西兖州刺史等职，官至太常卿、兼中书监、国子祭酒。

邢邵的一部分诗，多显魏晋文风，如《冬日伤志篇》：

昔时惰游士，任性少矜裁。朝驱玛瑙勒，夕衔熊耳杯。折花步淇水，

抚瑟望丛台。繁华夙昔改，衰病一时来。重以三冬月，愁云聚复开。天高日色浅，林劲鸟声哀。终风激檐宇，余雪满条枚。遨游昔宛洛，踟蹰今草莱。时事方去矣，抚己独伤怀。

诗的意旨，有点与阮籍的《咏怀诗》相似；而辞藻方面，则接近齐梁文风，但又有一种朴拙之意，是南朝诗中所罕见的。

邢邵也有颇讲究音律对偶的作品，显现出与温子昇同样的向南朝新体诗学习的热情。如《齐韦道逊晚春宴》：

日斜宾馆晚，风轻麦候初。檐喧巢幕燕，池跃戏莲鱼。石声随流响，桐影傍岩疏。谁能千里外，独寄八行书。

文辞凝练，情绪克制，而写景优美，造境清丽，与同时梁代诗人的作品很相像①。

魏收(506—572)，字伯起，钜鹿下曲阳(今河北晋县南)人。北魏时由典起居注起家，至北齐，除中书令，官光禄大夫，尚书右仆射。以史学著名，有《魏书》三十卷。

魏收的诗，较出色的是《挟琴歌》：

春风宛转入曲房，兼送小苑百花香。白马金鞍去未返，红妆玉筯下成行。

诗有齐梁诗风味，色调鲜亮，节奏轻快。他现存的其他诗作，则以五言居多，追求对偶与色彩之风，也颇明显。

魏收又擅长作赋。他因邢邵、温子昇均不长于此，曾得意地说："会须作赋，始成大才士。唯以章表自许，此同儿戏。"(《太平御览》引《三国典略》)他的赋作均失传，仅在《北齐书》本传中列有若干篇名。但这件事本身，却也说明了纯文学作品在北方日渐受到重视的情况。

元子攸　郑公超　高延宗

"北地三才"之外，北朝土著作家中创作成就较高的，还有元子攸、郑公超、高延宗诸人。

北魏孝庄帝元子攸(507—530)，本非文学家，但他在末路被尔朱兆俘虏，命归西天之前，写的一首《临终诗》却十分出色：

---

① 此诗《文苑英华》题邢邵作，而《诗纪》据诗题，谓"似韦道逊作"。

权去生道促，忧来死路长。怀恨出国门，含悲入鬼乡。隧门一时闭，幽庭岂复光。思鸟吟青松，哀风吹白杨。昔来闻死苦，何言身自当！

表现个人临终前的极度悲凉与恐惧，以浅显而又富于感染力的诗句加以描摹，这种对于生命的真切依恋，在同时南朝的诗歌中是很少能见到的。它说明了北朝政治的激烈动荡，给予身处政治漩涡中心的帝王以巨大的心理压力；当这种巨大的心理压力在一位有文才的帝王笔下外化为文学作品时，会有一种意想不到的特殊效果。

郑公超是北齐后主高纬（565—576年在位）时的奉朝请，曾待诏文林馆。他现存诗仅一首，即《送庾羽骑抱》：

旧宅青山远，归路白云深。迟暮难为别，摇落更伤心。空城落日影，迥地浮云阴。送君自有泪，不假听猿吟。

诗从青山白云的景致着笔，引出送别的主题，又转而再写景，以空城落日、迥地浮云喻指好友离去之后内心的失落与寂寥。最后的两句，类似于北朝文学名著《水经注》"三峡"一段中所引渔者之歌"巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳"，而反其语出之，以此表现诗人对离别的痛惜，更显其诚挚之意。值得注意的是，此诗全首八句，对仗工整，结构严密，与后来唐代成熟的五律相比，已经很接近了。

高延宗是北齐王室，宣帝时曾受封安德王，在武平七年（576）底做过一个月还不到的皇帝，不久即被北周所灭。他现存的诗也仅一首，题为《经墓兴感》：

夜台长自寂，泉门无复明。独有鱼山树，郁郁向西倾。睹物令人感，目极使魂惊。望碑遥堕泪，轼墓转伤情。轩丘终见毁，千秋空建名。

建安文学中开始出现的那种对生命价值的探讨，与正始文学中所有的以阮籍诗为代表的对功业的否定，至此又以一种悲怆、低沉的声调在北方重新回荡起来。如果说对人生意义的表现，在南朝诗歌中，已经异化为一种比较纯粹的对事物之美的官能享受，那么高延宗的这首声泪俱下的作品，恰好说明北朝土著文学具有一种唤起中国文学对人生再作深沉思索的力量。

李谐　李骞

北朝的土著作家中，另有两位值得一提，即李谐和李骞，他们两人均代表东魏出使过南方。

李谐（496—544），字虔和，顿丘（今河南清丰西南）人。东魏始建时，任给

事黄门郎中。孝静帝天平年间(534—537),曾受命担任聘梁使,来到建业。返归后转官秘书监。他在出使南方事毕后,有《江浦赋诗》一首:

帝献二仪合,黄华千里清。边笳城上响,寒月浦中明。

诗写得清峻悠远,而通篇对偶工整,正显现出诗人对南北二朝诗歌基本风貌加以综合,力创新词的努力。

李谐也擅长辞赋创作。他的《述身赋》,自述身世,文辞繁冗;而其中描写所居山水之胜及交游之乐的一节,则颇见才情:

山隐势于复石,水回流于激沙。树先春而动色,草迎岁而发花。座有清谈之客,门交好事之车。或林嬉于夜月,或水宴于景斜。肆雕章之腴旨,咀文艺之英华。

赋中用明丽的笔调描绘居游的盛景,而其中显现的作者的文学态度,则是追求"雕章之腴旨"。两者都很生动地说明,对于曾经亲身体味过南朝文化风尚的北朝土著作家来说,南朝文学在他的创作中留下了如何深刻的印记——尽管这种印记可能是不经意中留下的。

比李谐可能稍晚出使南方的另一位北朝土著作家李骞,字希义,赵郡平棘(今河北赵县)人。曾官散骑常侍、尚书左丞。其出使梁代的时间,大约在梁简文帝执政前①。后因事免官,复起任黄门侍郎,卒于晋阳。

据《酉阳杂俎》记载,李骞与同僚出使梁朝时,受到梁黄门侍郎明少遐等的款待。宴会间明少遐咏诵了李骞的一首诗,李骞则回诵明氏的"灯花寒不结"诗,以为"最拊时事",据此可以想见李氏对南朝诗歌的熟悉与喜爱。返观李骞现存的诗,如下面这首作于出使南方返归之后的《赠亲友》的前半节,也确有融合南北二朝诗风的意味。

幽栖多暇日,总驾萃荒垌。南瞻带宫雉,北睇拒畦瀛。流火时将末,悬炭渐云轻。寒风率已厉,秋水寂无声。层阴蔽长野,冻雨暗穷汀。侣浴浮还没,孤飞息且惊。

用凝练而又不秾丽的笔触表现自然界的简淡与幽静,而境象开阔,意绪深沉;同时在表现形式上又注意到对偶的工巧与节奏的适当,既根基于北朝文学的

① 《酉阳杂俎》谓"梁遣黄门侍郎明少遐……宴魏使李骞"。据《南史》卷五十《明山宾传》附明少遐传,少遐"位都官尚书。简文(帝)谓人曰:'我不喜明得尚书,更喜朝廷得人。'"据此少遐简文时任都官尚书。简文帝在位仅两年(550—551),故明氏任都官尚书大约即在其间;而都官尚书领都官诸曹,隋代改为刑部尚书,是其职显高于黄门侍郎,故李骞出使梁及明少遐宴李骞事,当在明少遐任都官尚书前,亦即不会晚于简文帝执政之时,而很可能在其前。

传统之中，又汲取了南朝文学的新变因素。

第三节 徐陵、庾信与王褒

在南北朝时期文学发展的历程中，对于融合南北方文学作出了重要贡献的，是一些由南方出使北方或被迫羁留于北方的文坛名流。其中最杰出的，是徐陵、庾信、王褒三人。

徐 陵

徐陵(507—583)，字孝穆，东海郯(今山东郯城)人。是梁代宫体诗初起阶段的代表作家徐摛的儿子。中大通年间萧纲在东宫设置学士，他也在选。后由尚书度支郎，迁通直散骑常侍。入陈，历任吏部尚书、尚书左仆射、中书监等职。在梁代曾出使东魏、北齐，承圣(552—554)年间使齐时被羁留北方两年；至绍泰(555)年间又出使北齐。有《徐孝穆集》。

与父亲徐摛一样，徐陵也是宫体诗的重要作家。并且由于在"新变"方面又有所发展，其作品与庾信之作被并称为"徐庾体"，而以"辑裁巧密"(《陈书》本传语)为特征。不过，因其曾在北朝生活过一段时期，有些作品也有融汇南北的痕迹。

徐陵的诗，大约可以分为两类。一类是梁陈时期流行的宫体诗，而在艺术上颇有超越同时诸家之作处。《文镜秘府论》引隋刘善经语云："吴人徐陵，东南之秀，所作文笔，未曾犯声。"如他的五言新体诗《刘生》，在格律上几乎没有可挑剔的毛病。又如《春日》：

> 岸烟起暮色，岸水带斜晖。径狭横枝度，帘摇惊燕飞。落花承步履，流涧写行衣。何殊九枝盖，薄暮洞庭归。

诗并不表现什么深邃的思想，却写出了一种明丽优美的景致。五言八句的结构，中间两联对偶工巧，并且讲究用词，凡此均显现出宫体诗在技巧方面的进一步成熟。另如七言歌行《杂曲》，描写陈后主之妃张丽华的美艳，全诗二十句，四句一转韵，平仄韵相间，形式比梁代歌行更为整齐，由此奠定了初唐歌行的基本格式。

徐陵的另一类型的诗作，是以边塞题材为主而风格比较刚健的一批作品。这部分"颇变旧体"、"多有新意"(《陈书》本传)，且有一个比较明显的倾向，即

已经注意到将南北二朝的文学特长加以融贯，使诗的语辞更凝练，结构进一步完善，而所表现的情感更具有力度。这些作品之所以产生，可能与他曾一度使魏、两度使齐，对北方实际生活有切身的体验有关（至少其中的一部分作品是如此）。

这类诗中，值得一提的，是乐府题的边塞诗《关山月》两首和《出自蓟北门行》。《关山月》其一写战士怀归之情：

关山三五月，客子忆秦川。思妇高楼上，当窗应未眠。星旗映疏勒，云阵上祁连。战气今如此，从军复几年？

前四句以“客子”对家乡的思念与其想像中“思妇”对自己的眷怀两相对映，后四句通过描绘浓郁的“战气”揭示“客子”无由得归的现实，使得前面所抒发的怀归与相思之情因客观势态的阻遏而更显悲苦和浓重。在结构上，这诗有一种在起伏中不断推进的特点。其二主要写战争的气氛：

月出柳城东，微云掩复通。苍茫萦白晕，萧瑟带长风。羌兵烧上郡，胡骑猎云中。将军拥节起，战士夜鸣弓。

此诗前六句以写景为主，渲染出一种战争的气氛，最后落到结末两句我方将士警觉的动作。叙述不是呆板、平行式的，而是把力量逐渐凝聚到一个焦点上；同时“将军拥节起，战士夜鸣弓”是一组刚刚发生、尚有余势的动态画面，诗在这里截止，造成一种很强的紧张感。《出自蓟北门行》云：

蓟北聊长望，黄昏心独愁。燕山对古刹，代郡隐城楼。屡战桥恒断，长冰堑不流。天云如地阵，汉月带胡秋。渍土泥函谷，挼绳缚凉州。平生燕颔相，会自得封侯。

诗写得沉郁苍凉，虽然未实写历史，却充满了历史的沧桑感。中间八句完全对仗，而选字考究，实际上是用南朝宫体诗的技巧来表现北方的边塞题材。而如果没有在北朝的生活经历，仅凭想像，是很难写出这样富于实感的作品的。

齐、梁、陈诗经常被批评为“轻艳”；轻艳固然也没有什么不可，不过大量的作品缺乏强烈的感情和力度，却不能不说是一种缺陷。但诗人们并非没有作过努力，边塞诗正是他们追求诗歌的抒情力度的集中表现。徐陵的两首《关山月》不仅形式更接近五律的定格，它的意境和结构对唐人也颇有启迪。像李白的名篇《关山月》，就是从徐诗化出的。《出自蓟北门行》则在抒情力度方面显然大大超出了同时一般南朝诗人的作品，当然也超过了徐陵本人的宫体诗。

徐陵的文章，也颇有名。散文方面，既富于文辞之美，又能以真情动人的，是他在梁代因出使北齐被强迫羁留，而写给北齐执政大臣杨遵彦的《与杨仆射

书》。信中逐一驳斥北齐官方的种种托词与无理要求，力陈自己希望早日南归以赴国难（时梁朝有侯景之乱）的急切心情，显现了他对故国的挚爱之情。文长近三千字，引用了大量典故，却无妨于说理分明有序，雕饰辞藻而不减雄辩，清人陈维崧誉之为“奴仆《庄》、《骚》，出入《左》、《国》，即前此史迁、班掾诸史书未见”（《词选序》）。下面节录其最后一段：

> 岁月如流，人生何几！晨看旅雁，心赴江淮；昏望牵牛，情驰扬越。朝千悲而下泣，夕万绪以回肠，不自知其为生，不自知其为死也！……若一理存焉，犹希矜眷。何故期令我等必死齐都，足赵魏之黄尘，加幽并之片骨。遂使东平拱树，长怀向汉之悲；西洛孤坟，恒表思乡之梦。干祈以屡，哽恸良深。

写思归之绪，而调动起诸多境象，融贯于一篇之中，并给人以一气呵成的感觉。其感人的力量，自是不弱。

骈文方面，以《玉台新咏序》最为著名。其文极为华丽典雅，使用大量典故，讲究声律，而且几乎完全由四、六字的对偶句构成，十分工整。骈文进一步演变为工整精致的所谓“四六文”，主要出于徐陵、庾信，这篇《玉台新咏序》是具有代表性的作品之一。而更重要的是，《序》中对“艳歌”作了高度的评价，这是我国文学思想史上的一个很值得重视的见解；因为在上文关于《玉台新咏》的部分已经述及，此处就不再赘陈了。

徐陵是南朝著名作家中较早以实际创作推进南北文学交融的人物。他的特殊经历与文学成就，使他的作品获得了南北双方人士的共同喜爱。《陈书·徐陵传》谓其“每一文出手，好事者已传写成诵，遂被之华夷，家藏其本”。他的诗文在当时受到欢迎的程度，于此可见一斑。

庾信

庾信（513—581），字子山，南阳新野（今属河南）人。是梁代与徐摛同时的另一位宫体诗人庾肩吾的儿子。博览群书，而对《左传》颇有研究。初仕梁，为湘东王国常侍。又入梁太子东宫，与父亲庾肩吾及徐摛、徐陵父子，同任抄撰学士，以文体绮艳，被当时称作“徐庾体”。后出使西魏，又适逢西魏灭梁，遂被羁留于北方。先后在西魏、北周做官，担任过弘农郡守、骠骑大将军、开府仪同三司等职，世因称之为庾开府。北周末，卒于北方。有《庾子山集》。

庾信的创作，以留居北方为界，大致可分为前后两个时期。早期作品比较明显地留有宫体文学的印痕，而同时又有一种以清新为特征的个人风格。后

期作品则较多展现一种沉郁苍凉的风貌。

庾信早期创作的诗，因战乱而所存甚少，且大多是唱和之作。其中《奉和泛江》一首，写景工巧，较为出色：

> 春红下白帝，画舸向黄牛。锦缆回沙碛，兰桡避荻洲。湿花随水泛，空巢逐树流。建平船柹下，荆门战舰浮。岸社多乔木，山城足迥楼。日落江风静，龙吟回上游。

诗以细腻的笔触描绘春江里画舸争流，江岸上山树葱郁的景色，结句境界弘廓，在宫体诗人作品中很少见到类似的构思。同一时期的诗作，还表现出庾信为凝练诗语而作的创造性的探索，像"日落含山气，云归带雨余"(《奉和山寺》)等诗句，便反映了诗人力图在有限的文字中表现尽可能丰富而又效果奇特的意象的努力。

庾信早期所作的赋，现存《春赋》、《对烛赋》、《荡子赋》等七篇(个别篇章已残缺)。其中《春赋》一篇，摹写妇女游春的情景，尤有韵致：

> 三日曲水向河津，日晚河边多解神。树下流杯客，沙头渡水人。镂薄窄衫袖，穿珠帖领巾。百丈山头日欲斜，三晡未醉莫还家。池中水影悬胜镜，屋里衣香不如花。

这是赋中结尾的一节文字，五七言交错，格式类似诗作，因而乐感较强。而其中所赋写的，则是对欢乐春光的留恋。诗与赋的融会，自沈约之后，至庾信又进一步，而融会的技巧，也更娴熟。

庾信后期的创作，并没有完全舍弃早年的那一种风格。他同北朝显贵的唱和之作，依然是雍容华贵，且多艳情成分。另有《咏画屏风》二十五首，是以山水诗的手法，把画面的内容与想像结合，在题材上具有开拓意义；但其艺术风格，仍是以精巧华丽见长。换言之，在庾信自己看来，他前期的创作内容及风格，并不是需要排斥的。

同时，庾信后期的部分作品，也明显呈现出一种与早年之作不同的文学风貌。这方面的代表性佳作，是《拟咏怀》二十七首。这组诗从题目上就明确标出是追仿阮籍的，所谓"唯彼穷途恸，知余行路难"(《拟咏怀》之四)，意味着他和阮籍有相似的人生感受。但和阮籍的《咏怀》诗多用象征手法、多从哲学意义上反映人生的困境不同，庾信的《拟咏怀》虽也有比较晦涩的地方，但每首诗所牵涉的具体背景大抵是清楚的。这里面包涵了亡国的悲痛、思归不得的哀怨、因仕宦北朝而产生的道德上的自责等等。而归结起来，可以说是对自我的失落的审视——时局的变化是个人无法抗拒的，在政治生活中所担当的角色是个人无权选择的，甚至，如果不愿选择死，自我在理论上所信服的道义责任，

也是无法完成的，那么，自我在精神意义上赖以安身托命的东西在哪里呢？只有万般无奈而已了。

> 俎豆非所习，帷幄复无谋。不言班定远，应为万里侯。燕客思辽水，秦人望陇头。倡家遭强聘，质子值仍留。自怜才智尽，空伤年鬓秋。（《拟咏怀》之三）

首两句言侯景攻建康时自己受命抵御事，三四句言自己奉命出使西魏事，其结果都是彻底失败，而终于被强行扣留在北方。最后两句感慨自己年已向老，而个人才智尽为无谓的政治冲突所虚耗，有言说不尽的悲凉之味。

> 寻思万户侯，中夜忽然愁。琴声遍屋里，书卷满床头。虽言梦蝴蝶，定自非庄周。残月如初月，新秋似旧秋。露泣连珠下，萤飘碎火流。乐天乃知命，何时能不忧？（《拟咏怀》之十八）

建立功业的人生理想破灭了，琴声书卷也不足以遣愁，虽说人生如梦，却又做不到庄子所描述的旷达。那么，何时才能做到乐天知命而不忧呢？

> 萧条亭障远，凄惨风尘多。关门临白狄，城影入黄河。秋风别苏武，寒水送荆轲。谁言气盖世，晨起帐中歌？（《拟咏怀》之二十六）

李陵、荆轲、项羽，都是历史上的悲剧人物。他们的悲剧性人生场景一一浮现，好像是在证明厄运的无法避免。

庾信的性格，既非果敢决毅，又不善于自我解脱，所以凝视自我失落的人生，找不到任何出路，往往只是在无可慰藉中强自慰藉，结果却是愈陷愈深。使得诗中的情绪沉重无比。《拟咏怀》二十七首的结句，也多是“眼前一杯酒，谁论身后名”（之十一）、“乐天乃知命，何时能不忧”（之十八）、“怀秋独悲此，平生何谓平”（之九）一类完全是无奈的慨叹。

这组诗虽标明为《拟咏怀》，却与阮籍《咏怀》诗有明显的区别，在诗歌的表现形式方面尤为突出。在南朝诗歌中孕育起来的声律、对偶、用典等手段被运用得十分老练。有些诗几乎完全是用典故组成，且用一组组对偶句联缀而成，像是经过剪裁的历史镜头的组合，作者本身并不出现，他的情感借助这种画面得以抒发。用典，在南朝文学中虽然已经很普遍，但往往过于注重它对于诗文的雅化作用，而在庾信《拟咏怀》等诗中，它的抒情效果得到了更好的发挥。另外，《拟咏怀》中一些写景的句子也非常精练，如前引第十八首“残月如初月，新秋似旧秋”，看起来很简单，却是精警非凡地写出了日复一日的无聊与绝望。下面“露泣连珠下，萤飘碎火流”两句，则是运用了齐梁诗歌细致的笔法。

而尤其值得重视的是：正是在庾信的《拟咏怀》等诗中，生动地体现了南

北诗风的融合。如“壮冰初开地，盲风正折胶。轻云飘马足，明月动弓弰”(《拟咏怀》之十五)，“日晚荒城上，苍茫余落晖。都护楼兰返，将军疏勒归。”(《拟咏怀》之十七)“萧条亭障远，悽惨风尘多。关门临白狄，城影入黄河”(《拟咏怀》之二十六)等句皆具有北国文学的风味；而“纤腰减束素，别泪损横波。”“残月如初月，新秋似旧秋。露泣连珠下，萤飘碎火流”(《拟咏怀》之十八)等句，则是南方文学的传统。在这些地方，均可看出南、北文学的交汇。至如“秋云粉絮结，白露水银团”(《拟咏怀》之二十)两句，有南方文学的清丽，又有北方文学的劲气，则可谓兼具二者之长。

庾信后期诗中，五绝的创作也很值得注意。南朝文人的五绝由于是从南朝小曲中脱化而出的，一般格局都不大，主要是发展得较为精致、委婉，大体仍属于轻巧的诗型。庾信的一些作品，则利用五绝短小的格式，以高度集中的手法，表达苍凉而厚重的情感。如《寄徐陵》：

故人倘思我，及此平生时。莫待山阳路，空闻吹笛悲。

又如《寄王琳》：

玉关道路远，金陵信使疏。独下千行泪，开君万里书。

在这一类诗中，五绝的基本风格发生了重大的变化，对后人多有启迪。另外，像《山斋》则别有情趣：

石影横临水，山云半绕峰。遥想山中店，悬知春酒浓。

诗截止在一个美妙的联想上，把进一步的体味留给了读者。杜牧“借问酒家何处是，牧童遥指杏花村”(《清明》)，也是同样的结构。

庾信后期的辞赋，在题材及风格方面也有了较大的改变。其中《枯树赋》、《小园赋》、《伤心赋》、《竹杖赋》等，是短篇的抒情之作，着重表达了对自己人生遭遇的哀伤。如《枯树赋》写树木所受的各种摧残，有的已经毁坏，有的则虽枝叶婆娑，而生机已尽；由此隐喻人生的各种悲剧，意深思远，颇为感人。虽运用了大量典故，略显晦涩；但仔细寻思，仍可领略其佳处。今引其尤能引起悲感者如下：

若夫松子、古度、平仲、君迁，森梢百顷，槎枿千年。秦则大夫受职，汉则将军坐焉。莫不苔埋菌压，鸟剥虫穿。或低垂于霜露，或撼顿于风烟。东海有白木之庙，西河有枯桑之社，北陆以杨叶为关，南陵以梅根作冶。小山则丛桂留人，扶风则长松系马。岂独城临细柳之上，塞落桃林之下。

若乃山河阻绝，飘零离别。拔本垂泪，伤根沥血。火入空心，膏流断

节。横洞口而欹卧，顿山腰而半折。文斜者百围冰碎，理正者千寻瓦裂。载瘿衔瘤，藏穿抱穴。木魅睒䁾，山精妖孽。

在庾信辞赋中，最负盛名的代表作为《哀江南赋》。题意出自《楚辞·招魂》："目极千里兮伤春心，魂兮归来哀江南。"赋前有骈体文的序，交代创作的缘起，概括全篇大意；正文以自身的经历为线索，历叙梁朝由兴盛而衰亡的过程，抒发自己陷入穷愁困顿、灵魂永远得不到安顿的悲苦。此赋篇制宏大，头绪纷繁，感情深沉，叙事、议论、抒情结合一体，而以抒写哀痛、愤懑为主，在古代赋作中罕见其例。

据陈寅恪先生考证，《哀江南赋》的写作在庾信的晚年，是其最后时期的作品①。此时西魏及梁的覆亡均已年久，庾信的一生也差不多到了尽头，所以文中羞惭自责的内容较少，而自知将客死异乡、一生以漂泊无着为终的悲愤愈重。赋序中以"日暮途远，人间何世！将军一去，大树飘零；壮士不还，寒风萧瑟"的悲怆之语展开对个人心境的表述，而赋中叙梁朝败亡经过，对其政治的荒疏混乱，提出了尖锐的批评。如说武帝太平之时，"宰衡以干戈为儿戏，缙绅以清谈为庙略。乘渍水以胶船，驭奔驹以朽索"，已种下破亡的病根。及至台城失守，简文帝幽囚被害，诸王却于危亡之际只顾争权夺位，"晋、郑靡依，鲁、卫不睦。竞动天关，争回地轴。"到元帝平侯景之乱，本有中兴机会，无奈他"沉猜则方逞其欲，藏疾则自矜于己。天下之事没焉，诸侯之心摇矣"，终于由内争而招外患。至江陵被攻破之后，大量的南方士人及普通百姓被驱迫到北方，出现一片国破家亡、妻离子散的凄惨景象；而庾信尤为敏感的，是贵者的沦落，这尤其能显示在历史的巨大变局中人的可悲可怜：

水毒秦泾，山高赵陉。十里五里，长亭短亭。饥随蛰燕，暗逐流萤。秦中水黑，关上泥青。于时瓦解冰泮，风飞电散。浑然千里，淄、渑一乱。雪暗如沙，冰横似岸。逢赴洛之陆机，见离家之王粲，莫不闻陇水而掩泣，向关山而长叹。况复君在交河，妾在青波。石望夫而逾远，山望子而逾多。才人之忆代郡，公主之去清河。栩阳亭有离别之赋，临江王有愁思之歌。别有飘飘武威，羁旅金微。班超生而望返，温序死而思归。李陵之双凫永去，苏武之一雁空飞。

《哀江南赋》的序与正文，都迭用典故，并在征引旧典的基础上创造出了不少切合时事的"新典"，这种新旧典故重合运用的方式，是庾信颇为擅长的一种创作手法。它一方面给历史故事注入了新的内涵，同时使得文章的风格变得

① 见《读哀江南赋》，文载《金明馆丛稿初编》。

凝重厚实。

骈偶的技巧，在庾信文章中也显得十分老练和成熟。像《哀江南赋序》是所谓"四六体"的骈文，但全篇文意多转折而流动，没有呆板之感。同时庾信很善于在句式上调度变化，又善用虚词勾连句与句之间的关系，表现了极强的构造能力。像"孙策以天下为三分，众才一旅；项籍用江东之子弟，人唯八千。遂乃分裂山河，宰割天下。岂有百万义师，一朝卷甲，芟夷斩伐，如草木焉！"前六句为不同的对偶句式，有很强的顿挫感；后四句变为散体，一泻而下，写得纵横自如，而所要表达的感情，与语言的节奏配合得极密切。

对庾信及其作品的评价，向来是有些争议的。若论其为人，显然是缺乏坚定的人生态度和深刻的思想，这使得他的作品缺乏阮籍、陶渊明那样的精神气质；他的诗文，在表现自身才学的渊博典雅方面颇为刻意，有显著的贵族文化特征，这造成了一些明显的弊病。但这些问题并不能否定庾信创作的重要价值。他对自我的失落的追问，对内心的羞惭与屈辱的披露，毕竟表现了正视人生的勇气，和对于人生的根本处境的关怀，从而在一定程度上恢复了魏晋文学的某些重要传统，而改变了南北朝文学，由于部分作品回避人生的尖锐矛盾而呈现的缺乏深度的余憾。在文学史上尤为重要的是：他是运用在南北朝文学中孕育起来的各种艺术技巧来表现深重的人生感受，从而证明了华丽、精致的语言，并不总是意味着缺乏力度的风格，而这对于唐代文学的进展是有重要意义的。明人张溥《汉魏六朝百三名家集》中《庾子山集》的题辞称：史评庾诗"绮艳"，杜工部又称其"清新"、"老成"。"此六字者，诗家难兼，子山备之……夫唐人文章，去徐、庾最近，穷形写态，模范是出……"其中便点出了庾信作品影响唐代文学的主要方面。

王　褒

王褒(约 513—576)，字子渊，琅琊临沂(今属山东)人。出身望族，自曾祖至父亲，皆有重名于江左。他本人长得风度翩翩，又喜爱谈笑，工于书法，在梁代即颇受武帝青睐，曾官吏部尚书、右仆射等职。梁亡被羁，迁往北方，又在北周担任小司空等要职，后出任宜州刺史。有《王司空集》。

王褒性格开朗，比较能顺应环境的变化，所以后期仕居北地虽也有不安之感，却不像庾信那样陷于深重的悲哀，史称其"忘其羁旅焉"(《周书》本传)。但他有较敏锐的艺术感觉，又有南北方两地的生活经验，因此诗作同样显现出融贯南北朝诗风的特点。

他现存的诗中，作于梁末的七言歌行体长诗《燕歌行》颇值得注意：

初春丽景莺欲娇，桃花流水没河桥。蔷薇花开百重叶，杨柳拂地数千条。陇西将军号都护，楼兰校尉称嫖姚。自从昔别春燕分，经年一去不相闻。无复汉地关山月，唯有漠北蓟城云。淮南桂中明月影，流黄机上织成文。充国行军屡筑营，阳史讨虏陷平城。城下风多能却阵，沙中雪浅讵停兵。属国小妇犹年少，羽林轻骑数征行。遥闻陌头采桑曲，犹胜边地胡笳声。胡笳向暮使人泣，长望闺中空伫立。桃花落地杏花舒，桐生井底寒叶疏。试为来看上林雁，应有遥寄陇头书。

诗从莺歌燕舞桃红柳绿的明丽春景着笔，逐渐引出因边塞战争而造成夫妻分离的主题，而中间部分屡次采用对照的手法，将双方的境遇真切地加以摹写，最后以上林雁为喻，表现出一份浓郁的相思之情。诗中既有南朝文学常见的关于女性相思的内容，和南朝诗作中常见的美丽文辞，又颇多北方大漠风光和北朝诗特有的劲健骨力，两者结合得相当自然。与建安文学名作曹丕《燕歌行》相比，其表现的内涵自然是更深邃了，而同时表现的形态也更为舒展自由。其纵横开阖之势，有鲍照诗的遗风，而同时又多了一点前所少见的流动之姿。七言歌行发展至此，可以说是又达到了一个新境界。

王褒的五言诗，也颇多佳作。如下面的两首：

昔别伤南浦，今归去北邙。书生空托梦，久客每思乡。塞近边云黑，尘昏野日黄。陵谷俄迁变，松柏易荒凉。题铭无复迹，何处验龟长。（《送刘中书葬》）

秋风吹木叶，还似洞庭波。常山临代郡，亭障绕黄河。心悲异方乐，肠断《陇头歌》。薄暮临征马，失道北山阿。（《渡河北》）

前一首由送葬连带引起人生末路的悲哀，后一诗表现故国之思和人生失意的无奈，风格都以萧瑟苍凉为主。但不像庾信的诗那样接触到更深的心理矛盾。所以在南北朝诗风的演变上，王褒虽有与庾信一致的地方，但后人对他的重视程度，则远不如庾信。

王褒五言诗中的四句式短诗，则构思独到，常有一种意出言表的韵味。如《入关故人别》：

百年余古树，千里暗黄尘。关山行就近，相看成远人。

诗中十分注意时空距离的表述，以一种突破现实的时空观，营造起了一种旷远深沉的历史氛围。其间人与山的接近，和人与人的远离，正显示了无法言说的怅惘迷惑之情。而辞语的简练，又似乎到了一种省之又省的程度。但大致说来，其艺术手法——对偶的工整、描绘的细腻等——是南朝的，境界的阔大又

近似北朝。后来唐代流行的绝句诗，有不少便是沿着同样的思路创作出来的。

第四节　隋及唐初的诗

隋立国虽短，但在文学上开南北进一步融合之路。唐初的诗歌，沿着隋的道路而继续发展：律体的完成和诗歌的注意华美，是南朝文学传统的继续和发展；诗歌的渐重刚健的风格，则显示了北方文学的影响。

隋代诗歌

在经历了魏晋南北朝三百余年的分裂局面后，隋重新统一了中国。统一带给文坛的最大泽惠，是本因军事政治对立而分离的南北文学，自此实现了无所阻碍的交流融合；而交流融合的成果，便是诞生了具有隋代自身时代特色的文学，尤其是隋代的诗。

隋诗前期的代表作家，是文帝时代的卢思道和元行恭。

卢思道(535—586)，字子行，范阳(今北京附近)人。早年曾师事“北地三才”之一的邢邵。北齐天保中进入仕途，北周时授仪同三司，迁武阳太守；隋初任散骑侍郎，但不久即去世。一生的大部分时间都在北朝度过，然而他的诗却更多地显现出梁、陈宫体诗风貌，像“落花流宝珥，微吹动香缨”(《棹歌行》)、“擎荷爱圆水，折藕弄长丝”(《采莲曲》)等诗句，选词考究，用语婉丽，是对典型的南朝宫体诗的模仿。他的作品中较为后人称赏的，是歌行体长诗《从军行》。诗中所写，如“庭中奇树已堪攀，塞外征人殊未还。白雪初下天山外，浮云直上五原间。关山万里不可越，谁能坐对芳菲月”等句，把远征军人所目击的塞外奇景，与故乡思念他们的亲人所眼见的庭树新月加以重组对照，创造出了一种独特的惆怅诗情，表现出诗人对于自己常轨诗风的超越。

比卢思道年辈稍小的另一位隋前期诗人元行恭[①]，是河南洛阳人。他也由北齐经北周而入隋，北齐时位中书舍人，待诏文林馆；入周，迁司勋下大夫；至隋代开皇年间，则出仕尚书郎，后坐事徙瓜州而卒。他曾奉父命与卢思道交游，而被卢氏誉为“辞情俊迈”(见《北史》卷五十五《元文遥传》附行恭传)。他

① 据《北齐书》卷三十八元行恭传，行恭少受其父文遥之命，与卢思道交游。文遥尝谓思道云：“小儿比日微有所知，是大弟之力……”文遥既称卢氏为“大弟”，则卢氏当与之同辈而年颇少之；然其辈分，则仍在文遥之子行恭前。

的诗虽然现存仅两首，却的确都是甚有情致之作：

旅客伤羁远，樽酒慰登临。池鲸隐旧石，岸菊聚新金。阵低云色近，行高雁影深。欹荷泻圆露，卧柳横清阴。衣共秋风冷，心学古灰沈。还似无人处，幽兰入雅琴。(《秋游昆明池》)

颓城百战后，荒宅四邻通。将军树(《初学记》作"戟")已折，步兵途转穷。吹台有山鸟，歌庭聒野虫。草深斜径没，水尽曲池空。林中满明月，是处来春风。唯余一废井，尚夹两株桐。(《过故宅》)

两诗均带有一种伤感的情调，而表现这种伤感情调的基本方法，是将各种自然事物引入诗中，并借对这些自然事物某一独特场景的定格式描绘，显现诗人本身的情感。比较而言，前一首尚有刻意雕凿之痕，某些语句亦带有与卢思道基本诗风相似的梁陈诗风貌；后一首则更为成熟，清丽之中，不乏俊健，显现出进一步融合南北诗风的面貌，而所创造的境象如"荒宅四邻通"、"水尽曲池空"等又皆有象外之旨，结句"唯余一废井，尚夹两株桐"尤能给人以触目惊心的强烈感受，形象地传达出一种战争不仅给人们的物质生活造成破坏，而且给人带来严重的心理创伤的意念。

继卢、元两家之后，隋诗中期的代表性诗人，是兼跨文帝、炀帝两个时期的杨素和薛道衡。

杨素(？—606)，字处道，弘农华阴(今属陕西)人。他在北周先后任车骑大将军仪同三司、汴州刺史等官。入隋，为信州、荆州总管，进尚书右仆射；隋炀帝即位，又迁官尚书令，拜太子太师。他是先后为隋文帝、炀帝赏识的重要阁僚，所赋诗现存者大多为赠同道僚属或与他们唱和之作，均是五言诗。只是其诗全首完美者很少，倒是一些联语与单句，如"兵寝星芒落，战解月轮空"(《出塞》之一)、"白云飞暮色，绿水激清音"(《山斋独坐赠薛内史》之二)，以及"阴山苦雾辰"(《出塞》之二)、"风起洞庭险"(《赠薛播州》之十四)等，较有气势，合于后人评价其诗时所称的"雄深雅健"(清刘熙载《艺概》语)之风。

薛道衡(540—609)是杨素的诗友。字玄卿，河东汾阴(今属山西)人。由北齐经北周而入隋，在隋文帝时曾任吏部侍郎、内史侍郎等职，炀帝即位后，官播州刺史，又转拜司隶大夫。他因"空梁落燕泥"(《昔昔盐》)一句诗而名传后世，传说他也是因有这般诗才而终遭隋炀帝嫉妒，被害致死。但这一传说并无切实的凭据。不过那一名句的确可以代表薛道衡的诗风的一个侧面：情思婉转，清丽工巧。至其另一面，则更接近于杨素诗的风格，如："露寒洲渚白，月冷函关秋"(《敬酬杨仆射山斋独坐》)，"吹旌朔气冷，照剑日光寒"(《重酬杨仆射山亭》)，"塞云临远舰，胡风入阵楼"(《渡河北》)。这些诗句不仅与杨素的一些

诗语同样具有一种弘廓的气势，而且在用凝练的词句表现一种强烈的视觉效果方面比杨诗更进一步，因此从给人以感动的程度来说也比杨诗更具有力度。同时，这些诗句对仗的工整也十分引人瞩目，这方面的成就，无疑是为唐初五律诗的完成做了必要的准备。

隋诗发展到后期也就是隋炀帝时代，出现了一批宫廷诗人如虞世基、虞世南兄弟以及王胄等，但其诗多为奉和炀帝之作，在艺术上并无特色。这一时期在诗的领域内取得最高成就的，不是别人，而是隋炀帝杨广本人。

杨广（569—618）是隋文帝杨坚的次子。开皇元年（581）被封为晋王，仁寿四年（604）即帝位，义宁二年（618）在江都（今江苏扬州）被禁军将领宇文化及等杀害。他在位期间修建了著名的运河网络，该网络对于隋及此后唐代的社会经济的持续发展颇有助益；但同时他也好大喜功，晚年发动侵略高丽的战争，结果导致隋王朝国力衰竭而灭亡。他在文学方面颇有造诣，对美的事物有相当的鉴赏力。他的诗，正如他的为人，有相当出色的作品，也有味同嚼蜡之作，后者主要是一些赐给臣下或与臣下唱和的诗篇。

杨广的血缘中有非汉族的因子，其生母为独孤氏；早年在北周，又受过典型的北方化的骑战、狩猎等军事性训练。但他成年后，娶了一位南方后梁的名门闺秀为妻，又曾长期驻守江都，对南方文化相当熟悉与热爱。这种南北兼涉的生活背景，使他的一部分成功诗作很自然地带有一种融贯南北两朝诗风的刚柔兼济的风貌；而其身为帝王的特殊身份，又使这些诗既具有一种非宫廷诗人们所可望其项背的恢弘气度，又具有一种难以排遣的孤独况味。如《夏日临江》：

> 夏潭荫修竹，高岸坐长枫。日落沧江静，云散远山空。鹭飞林外白，莲开水上红。逍遥有余兴，怅望情不终。

把修竹、长枫、沧江、远山那样相对而言的大境象，与飞鹭、莲花这般小生命有机地组合于一个动静交替的画面中，而最后出现在这一画面中的，则是怀有惆怅情绪的诗人本身。这样，全诗也就染上了一层浓浓的个人情感色彩。又如《早渡淮》：

> 平淮既淼淼，晓雾复霏霏。淮甸未分色，泱漭共晨晖。晴霞转孤屿，锦帆出长圻。潮鱼时跃浪，沙禽鸣欲飞。会待高秋晚，愁因逝水归。

气势比前一诗更宏大，动静交替的形象也更为鲜明，显现出北朝诗特有的爽健，而选词的精微，与表意的婉转，又大有齐梁诗清丽的风致。整首诗用这种融贯南北诗风的形式，表现了一位统治区域兼跨南北的君主那种生命力未曾彻底释放而造成的莫名的愁绪，从艺术表现上讲，是隋诗中少见的成功之作。

而从文学发展的历史看，正是这样的成功之作，奠定了隋诗的不可被替代的承前启后的文学史地位，直接引导了后来的唐代诗歌的发展方向。

贞观前后的诗人

唐王朝的建立，为开创一个文学的新时代提供了极好的机缘。然而可能主要是由于战乱初息，也可能是因为改朝换代的巨大变化给文化人以某种心理上的不适应，唐诗在其发展的最初二三十年间，总体上并未呈现出特别的新面貌，而只是承续了隋诗乃至更早的南朝诗或北朝诗的诸种流派，吟唱着仿佛有点过时的旧曲调。

这一阶段的诗人大都由隋入唐，诗风或偏于南朝，或上承北朝；而占主导地位的，则是几位宫廷诗人，如虞世南、上官仪等。

虞世南(558—638)，字伯施，越州余姚(今属浙江)人。他由南朝的陈朝入隋，又由隋入唐，先后做过陈朝西阳王友，隋代秘书郎、起居舍人，以及唐太宗的秦府参军，最后累官至秘书监，兼弘文馆学士。他早年在文学上师承陈朝著名作家徐陵，连徐陵本人也说他"得己之意"(《旧唐书·虞世南传》)。以后虽然由江南而迁居西北，赋诗亦渐流露出一些北地劲健风骨，有"有月关犹暗，经春陇尚寒。云昏无复影，冰合不闻湍"(《拟饮马长城窟》)以及"雾锋黯无色，霜旗冻不翻"(《出塞》)之类的句子，但他入唐后诗歌的主流风格，还是典型的徐陵体。其中写得较有情致的，则是一些小诗，如《春夜》：

> 春苑月裴回，竹堂侵夜开。惊鸟排林度，风花隔水来。

尽管没有什么深刻的内涵，却能在寥寥数语中包容诸种富于动感的自然事物，描绘出一幅和谐优美的图画。

继虞世南之后，唐初诗坛上的宫廷名流是上官仪(约605—665)。上官仪字游韶，陕州陕县(今属河南)人。他于唐太宗贞观初年进士及第，召授弘文馆直学士。高宗时迁西台侍郎。后被告与废太子梁王李忠通谋，下狱死。他一生最为风光的年月是在唐太宗时期，传说太宗凡写作诗文，必要请他过目。他本人的诗则绮错婉媚，颇为时人所仿效，而有"上官体"之称。

从文学史的角度看，上官仪的作品并未能超越他所继承的梁陈诗歌，部分诗作由于刻意求丽，反不如一些优秀的梁陈诗作明丽动人。但在描摹的细巧方面，也有值得重视之处，如《奉和山夜临秋》：

> 殿帐清炎气，辇道含秋阴。凄风移汉筑，流水入虞琴。云飞送断雁，月上净疏林。滴沥露枝响，空濛烟壑深。

让风云水月与器乐、鸿雁诸种音象交融，而结尾处写忽闻枝头露珠滴响，造语的尖新，超过了虞世南。

上官仪在文学史上得占一席之地，更主要的是他上承南朝以来诗歌理论中已出现的对偶说和声病说，而进一步提出“六对”、“八对”之说，为后来律诗的成熟起到了促进作用。所谓“六对”，是指词的对偶，包括正名对、同类对、连珠对、双声对、叠韵对、双拟对；所谓“八对”，则是指句的对偶，包括的名对、异类对、双声对、叠韵对、联绵对、双拟对、回文对、隔句对①。对偶从词扩展到句，无疑已触及律诗的一大中心问题。而再看上官仪本人的作品，如上引的那首《奉和山夜临秋》，中间两联不仅对仗工整，而且平仄合拍，可见上官仪尽管未能在诗歌创作的内质方面有较大突破，却以其实验性的形式变革与实践，为唐初诗歌的发展作出了独特的贡献。

唐诗发展的最初阶段，也有个别诗人身处宫廷之外，诗风也与流行的宫体相异，其代表人物，是年辈位于虞世南后、上官仪前的王绩。

王绩(约 589—644)，字无功，号东皋子，绛州龙门(今山西河津)人。他是隋代著名学者文中子王通的弟弟，本人也由隋入唐，在隋曾任秘书省正字，继官六合县丞；入唐以原官待诏门下省，继任太乐丞。最后弃官归隐。有《王无功文集》。

王绩的诗个别尚带梁陈余韵，如《九月九日赠崔使君善为》写黄花之美，有“映岩千段发，临浦万株开。香气徒盈把，无人送酒来”之句；《秋园夜坐》状秋夜之景，有“浅溜含新冻，轻云护早霜。落萤飞未起，惊鸟乱无行”诸语。此外所作大都铅华洗尽，而有北朝诗特有的那种洗练与高爽之味，最著名的是五言的《野望》：

> 薄暮东皋望，徙倚将何依。树树皆秋色，山山唯落晖。牧人驱犊返，猎马带禽归。相顾无相识，长歌怀采薇。

诗选取秋天山野里日落时分牧人归家的一幕场景加以静观式的描绘，而诗景下着意呈现的，却是诗人在天翻地覆的朝代更替之后的某种失落感与怀旧感。所谓“树树皆秋色，山山唯落晖”，既是状景，亦是抒情，只不过此情的深处夹杂着一份深深的寂寞与无奈。

王绩又是一个典型的酒徒，因此他的诗颇有以酒为主题的。这部分诗多学陶潜同类诗，而较多理趣，如《赠程处士》：

> 百年长扰扰，万事悉悠悠。日光随意落，水势任情流。礼乐囚姬旦，

---

① 详见魏庆之《诗人玉屑》卷七引《诗苑类格》。

诗书缚孔丘。不如高枕卧，时取醉销愁。

以放浪形骸、蔑视礼法表现自己的独立意识，诗语的通达自由正显出诗人个性的洒脱不羁。此外像四言诗《郊园》：

汾川胜地，姑射名辰。月照山客，风吹俗人。琴声送冷，酒气迎春。闭门常乐，何须四邻？

用简净的文字状摹自然与人的融通，同时凸现诗人身处尘世时的孤傲旷放，也很有特点。

以虞世南、上官仪为代表的宫廷诗创作的流行，和以王绩为代表的宫廷外非主流诗风的存在，这种两途各偏一方局面的出现，一定程度上可以说是南北朝后期以来融贯南北诗风的诗坛趋向前进过程中的短暂反复，也可以说是在新的更高层次的融合产生前夕的必要的过渡。对此，当时即有有识之士提出，应当大力推进南北两种不同文学风格的融合。像唐初名臣魏徵(580—643)，在所撰《隋书》的《文学传》序中便写道：

江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质。气质则理胜其词，清绮则文过其意，理深者便于时用，文华者宜于咏歌，此其南北词人得失之大较也。若能掇彼清音，简兹累句，各去所短，合其两长，则文质斌斌，尽善尽美矣。

其论虽就隋代文学而发，而从"若能……"的语气看，它同时也是魏徵心目中最佳的文学范式。因此，这段文章也可以说是代表了唐初文坛部分有远见者对唐代文学发展方向的基本思路。当然，这一理论要在较高的层次上转化为现实，尚须更年轻并且也更富于创造力的一代诗人的努力。

第五节 "四杰"与"沈宋"

"四 杰"

经历了高祖、太宗两朝二十余年的过渡，唐诗的发展进入了一个逐步深化的阶段。在接下来的高宗、武后时期，诗坛上最引人注目的人物，是被誉为"四杰"的王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王。

"四杰"中的卢、骆，与王、杨其实是两代人。因此卢、骆的诗，无论是形式还是内涵，都跟作为其后辈的王、杨的作品有一定的区别。但"四杰"作为一个

整体，其诗作又有一个共同的趋向，那便是继承了隋诗融贯南北两朝明丽爽健诗风的特点，并初步创造出一些属于唐诗本身的独特风貌。

“四杰”中年辈最高的是卢照邻（约630—约680）。他字昇之，号幽忧子，幽州范阳（今北京附近）人。早年任邓王李元裕的王府典签，后调新都尉。因患风疾而辞官，先后隐居太白山、具茨山中。曾服丹疗疾，而反致手足残废。终以不堪病苦，投颍水而死。有《幽忧子集》。

卢照邻早年读书王府，主掌书记，后半生却为恶疾折磨，哀痛自杀，其特殊的遭遇，本身便是一曲人生的悲歌。而在这样的经历与背景下诞生的诗，也便有了一种对人生的与众不同的感悟。如歌行体的《行路难》、《长安古意》两诗，均从铺叙长安的繁华奢侈生活落笔，在以极富色彩、动感的文字描绘“昔日含红复含紫，常时留雾亦留烟”的长安自然美景（《行路难》），与“北堂夜夜人如月，南陌朝朝骑似云”的京城豪贵交游场面（《长安古意》）后，笔锋陡转，唱出了“一朝憔悴无人问，万古摧残君讵知？人生贵贱无终始，倏忽须臾难久恃”（《行路难》）那样的警醒之句。而《长安古意》的结尾一段，更成为咏叹古今沧桑的绝调：

> 节物风光不相待，桑田碧海须臾改。昔时金阶白玉堂，即今唯见青松在。寂寂寥寥扬子居，年年岁岁一床书。独有南山桂花发，飞来飞去袭人裾。

这八句诗，不仅是以今日的落寞，对照往昔的繁华，而且也说明了即使清节自守，不追逐荣利，但同样经受不住时间的淘洗，那寂寥的扬子庐舍不也踪迹无存，其昔时所居之处，只有（“独有”）桂树还年年在那里开花吗①？这样深沉的对人生无常的慨叹，上承《古诗》十九首和阮籍《咏怀诗》的有关内容的绪余，下开杜甫“孔丘盗跖俱尘埃”（《醉时歌》）之类悲慨的先声，至其藉以表现此一主旨的形式，又很明显地影响了稍后一代的唐诗人的创作，像刘希夷的《代悲白头翁》，即与《长安古意》颇有渊源关系。

但另一方面，《长安古意》虽有这样的对人生的慨叹，全诗的绝大部分篇幅都是对于热烈而欢乐的生活的歌咏，其“得成比目何辞死，愿作鸳鸯不羡仙”之

---

① 此诗当受左思《咏史诗》之四的影响。该诗以“济济京城内，赫赫王侯居”发端，先写贵族的豪华生活，接着写扬雄的寂寞：“寂寂扬子宅，门无卿相舆。寥寥空宇内，所讲在玄虚。……悠悠百世后，英名擅八区。”意谓豪贵转瞬即逝，寂寞的扬雄则能留名千古。卢诗的“寂寂寥寥扬子居”一句，显从左诗的“寂寂”、“寥寥”两句化出，但其结尾的意思却与左诗相反，是说扬雄本人及其寂寥的居室与当时贵族及其豪华的第宅全都消失无踪，以此来突出人生无常的悲慨。我们以前曾认为卢氏此诗是以扬雄的生活来对照，否定贵戚的豪纵生活，实与诗意不符。

句更说明了生命的价值在于幸福和快乐的获得而不在于时间的久暂。此种对欢乐生活的颂赞，又是曹植《名都篇》的传统的发展、李白《将进酒》等诗篇的先驱了。

除了创作歌行体诗，卢照邻也写了不少五言诗。这些诗大都具有南朝诗的幽丽之姿，而同时又透露出一点北朝诗的劲健风貌。其中的成功之作，则与卢氏著名的歌行一样，充满了对照古今、感慨人生的意绪。如《相如琴台》：

闻有雍容地，千年无四邻。园院风烟古，池台松槚春。云疑作赋客，月似听琴人。寂寂啼莺处，空伤游子神。

诗的中间两联不仅对仗工整，反映出唐代初期五律的较高水准，而且以拟人手法赋予云月风烟一种历史的内涵与现场感，拓展了写景诗的意蕴空间。其他像"窗横暮卷叶，檐卧古生枝。旧石开红藓，新荷覆绿池"（《宿晋安亭》）、"横琴答山水，披卷阅公卿"（《首春贻京邑文士》）、"野老堪成鹤，山神或化鸠"（《过东山谷口》）等联，也都意态恣纵，想像奇特，表现了诗人善于融幻觉、臆想入诗的高超本领。

年岁比卢照邻稍小的骆宾王（约638—?），一生的经历颇富传奇色彩。他是婺州义乌（今属浙江）人，早年任道王李元庆府属，历官武功、长安两地的主簿；武则天时左迁临海丞，以不得志而弃官。光宅元年（684），徐敬业等起兵扬州，以讨伐武后相号召。宾王归徐氏麾下，主起草文檄之事。不久兵败，他便不知所终——传说他出家为僧，也有传说谓其兵败后伏诛①。他的著述当时已多散失，后人辑为《骆临海全集》。

史载骆宾王"少善属文"（《旧唐书》本传）。他现存诗歌中写作年代最早的，是七岁时撰的《咏鹅》：

鹅，鹅，鹅，曲项向天歌。白毛浮绿水，红掌拨清波。

笔力虽然稚嫩，却已显露出诗人对于音律、色彩的敏锐的感受能力。他成年后的成名作，则是歌行体长诗《帝京篇》。诗以汉赋特有的那种丽辞铺写的笔法，细密地描绘了京都富丽堂皇的建筑、宫廷日常生活以及帝王近臣的浮艳行迹。而诗所归结的题旨，则是"古来荣利若浮云，人生倚伏信难分"，与卢照邻《长安古意》的寓意颇近似，而文辞的流转生动，则不如卢氏之作。他的另一首歌行体长诗《畴昔篇》，题旨近于《帝京篇》，篇幅较前者更大，而像"共踏春江曲，俱唱采菱歌。舟移疑人镜，棹举若乘波"等诗句，则更多地带有南朝乐府诗的

① 《新唐书》卷二〇一骆宾王传谓"敬业败，宾王亡命，不知所之"，孟棨《本事诗》则记宾王在钱塘灵隐寺为僧，而《旧唐书》一九〇骆宾王传又称"敬业败，（宾王）伏诛"，三说不同。

风味。

从成功地营造诗境的角度说，骆宾王诗歌中情韵俱佳的作品，是《艳情代郭氏赠卢照邻》和《代女道士王灵妃赠道士李荣》。两诗都是代女子赋赠异性情人之辞，也都是七言长歌，它们共同的优点，是能在写人之情的同时，充分赋予自然以动人的情致，从而使全诗在流动的韵律间处处显现出一种沉浸于挚爱中的人们所特有的相思悲欢。像前一诗中的“芳沼徒游比目鱼，幽径还生拔心草”与后一诗中的“不忿娇莺一种啼，生憎燕子千般语”，便借花草鱼鸟写有情人的心境，情意盎然。而《代女道士王灵妃赠道士李荣》将道教术语融贯重组，以本无情感可言的宗教境象表现坠入情网的男女道士的相思之意，亦可谓匠心独运。至如诗中间写两位情人对天相誓的一段，则又可发现其对于后来白居易《长恨歌》不无影响：

> 寄语天上弄机人，寄语河边值查客。乍可匆匆共百年，谁使遥遥期七夕。想知人意自相寻，果得深心共一心。一心一意无穷已，投漆投胶非足拟。只将羞涩当风流，持此相怜保终始。相怜相念倍相亲，一生一代一双人。

叠词的采用与顶真格的频繁出现，使诗语仿佛是情人絮语的实录，有效地强化了该诗咏歌生死不渝情爱的主旨，从而也使得这首诗在整体上具有高潮迭起的律动之美。

与卢照邻同样，骆宾王在擅长歌行的同时，也工于五言诗。他的五言诗与歌行一样颇多情韵，因而更多地具有齐梁诗的余风。如下面的两首：

> 闲庭落景尽，疏帘夜月通。山灵响自应，水净望如空。栖枝犹绕鹊，遵渚未来鸿。可叹高楼妇，悲思杳难终。(《月夜有怀简诸同寮》)
>
> 星楼望蜀道，月峡指吴门。万行流别泪，九折切惊魂。雪影含花落，云阴带叶昏。还愁三径晚，独对一清樽。(《送费元之还蜀》)

或抒离愁，或叙别绪，用语精致，而又时时注意到音画结合；诗境虽未必阔大，诗情也不显豪迈，却能婉转地传情达意，而语辞凝练，对仗工巧，是南朝诗的较出色的后继者。

初唐四杰中名声最大的是王勃(650或649—676)。王勃字子安，绛州龙门(今山西河津)人。他是隋代著名学者文中子王通的孙子，未冠便应举及第，授职朝散郎。其文名为沛王所知，故被招为王府修撰；后来又任职虢州参军，坐事除名。二十八岁时，赴交趾省视父亲，渡海溺水，惊悸而死。有《王子安集》。

与比他年长二十余岁的卢照邻、骆宾王擅写歌行相异，王勃写的最多也最

好的，是已经逐渐成熟起来的新体的五律与五绝。他最为人熟知的诗《送杜少府之任蜀州》，便是一首格律工整的五言：

城阙辅三秦，风烟望五津。与君离别意，同是宦游人。海内存知己，天涯若比邻。无为在岐路，儿女共沾巾。

诗中“海内存知己”一联，用最浅显的描述，体现出感情的巨大力量，蕴含深刻的人生哲理，因而成为传诵千古的名句。而王勃另一首更富于诗情的五律则是《咏风》：

肃肃凉风生，加我林壑清。驱烟寻磵户，卷雾出山楹。去来固无迹，动息如有情。日落山水静，为君起松声。

这首诗值得注意处有二：一是已经出现了前此梁陈时期咏物诗中很少出现的注物以情的表现方法（例如梁简文帝萧纲和梁元帝萧绎均有五言《咏风》诗，但只是客观地写风动的效果，不表现任何情感），尽管尚不彻底，却是以后唐代咏物诗呈现意象迭出的胜景的前导；二是遣词造句虽然上承南朝诗注重景致营筑的特征，却突破了南朝诗藻饰过多的局限，而具有一种在律诗的体制下显现灵动的诗意的特长，这也是后来唐诗成功之作的共同特征。

王勃的五绝是五律的更为凝练的表现形式，其中也不乏诗情画意：

长江悲已滞，万里念将归。况属高风晚，山山黄叶飞。（《山中》）

抱琴开野室，携酒对情人。林塘花月下，别是一家春。（《山扉夜坐》）

这些短小的诗篇，均能在有限的字句中表现言外之旨，而诗境或高爽或幽雅，有一番耐人回味的特别情趣。从唐代文学史的角度看，它们与王勃创作的那些出色的五律，可说是开启了后来以王维为代表的悠远静美一路的诗风。

王勃的歌行与七言诗作品传世虽不多，其中也有一些上乘之作。如《采莲曲》，从“采莲归，绿水芙蓉衣。秋风起浪凫雁飞，桂棹兰桡下长浦”写起，转入“佳人不在兹，怅望别离时”的悠悠情思，最后归结到“共问寒江千里外，征客关山路几重”，诗语回环，既保持了齐梁同题诗明丽的色调，又与后来的《春江花月夜》等作品在抒情诗内融贯一个较为深刻的题旨的做法有异曲同工之妙。而七言《滕王阁》诗则境界弘大，别有一番情致：

滕王高阁临江渚，珮玉鸣鸾罢歌舞。画栋朝飞南浦云，珠帘暮卷西山雨。闲云潭影日悠悠，物换星移几度秋。阁中帝子今何在，槛外长江空自流。

诗以滕王阁的历经沧桑，与槛外长江的流水无尽为背景，映衬出帝王霸业的短暂与人生的无常，在明丽悠闲的景色描写之下泛出一层淡淡的悲凉之绪，其精神上与作者的前辈卢照邻的诗歌基调是相通的。

四杰中的最后一位杨炯(650—693后)与王勃同龄，而境遇较王勃稍好，活得年岁也稍长。他是华阴(今属陕西)人，十二岁举神童。授校书郎。武后时为婺州盈川令，卒于官。有《盈川集》。他性格孤傲，因在“四杰”中排居王勃之后，而自感不平，传其有“愧在卢(照邻)前，耻居王(勃)后”之语。但事实上从现存的诗作来看，他在诗歌创作方面既不如卢照邻，也比不上王勃、骆宾王。如果说他的诗与王、卢、骆相比有什么不同的话，那么比较明显的一点是议论较多，其次是相对而言写得比较疏放。他的代表作一般均举《从军行》，诗中“雪暗凋旗画，风多杂鼓声”一联写得较有意境，而全诗实不佳。其他如《梅花落》、《送临津房少府》诗语较精致，但基本风格仍未超越南朝诗的基调。因而他本人也只能在事实上位居“四杰”之末了。

沈佺期　宋之问

在唐代前期，有两位诗人致力于诗歌体制的进一步格律化，那就是为律诗的完成作出了重要贡献的沈佺期和宋之问——因为他们共同取得的特殊成就，也因为当时两人诗名相若，故史称“沈宋”。

沈、宋年岁略小于“四杰”中的王勃、杨炯，而活动时期约止于睿宗末岁、玄宗开元初年。沈佺期(约656—713)，字云卿，相州内黄(今属河南)人，上元二年(675)进士及第，武则天执政时期历官考功郎、给事中等职，后因依附权贵，被流放至驩州；中宗神龙年间召还，官至太子少詹事。宋之问(约656—712)，字延清，虢州弘农(今河南灵宝)人，武后时官尚方监丞，后以与沈佺期同样的原因，被贬泷州参军；中宗时曾一度任职修文馆学士，不久又因罪被贬为越州长史；睿宗登基后，更被流放到钦州，以赐死告终。

沈、宋两人在文学史上最为人称道的业绩，是以大量的严守格律的创作实践，使律诗在唐初得以进入成熟的阶段。他们现存的诗歌，虽颇多应制之作，但大都对偶严整、韵律规范，显出了成熟的近体诗面貌。其中的少数作品，则于格律讲究之外，更具有一种丰厚的情韵，如宋之问以其最擅长的五律体制所作的《江南行》：

妾住越城南，离居不自堪。采花惊曙鸟，摘叶喂春蚕。懒结茱萸带，愁安玳瑁簪。待君消瘦尽，日暮绿江潭。

此诗写越地一个思妇的哀愁，从叙述其“离居”的“不自堪”，到交代其由于等待而“消瘦”已尽，层层推进，而时间也已从清晨（“曙鸟”）到了日暮——这既显示了白日已经流逝，同时也含有象征意义，意味着她的生命也已到了日暮。中间两联不仅对仗工整，用词美艳，而且以其行动来暗示时间的流逝——从“惊曙鸟”的“采花”到摘好树叶、矮养春蚕，时间就是在这样地过去；再以她在梳妆打扮时的愁绪，进一步点明她的采花、养蚕只是排解愁闷的无可奈何之举。再如沈佺期著名的七律《独不见》，则又在严守格律之中，比较深刻地表现了征战给思念丈夫的少妇带来的痛苦：

> 卢家少妇郁金堂，海燕双栖玳瑁梁。九月寒砧催木叶，十年征戍忆辽阳。白狼河北音书断，丹凤城南秋夜长。谁为含愁独不见，更教明月照流黄。

诗中以对偶的形式，表现了相隔千里的征夫思妇天各一方、音讯断绝的令人心酸的景况，形与质切合，意境甚佳。可以这样说，随着近体诗——特别是律诗——的出现，中国的诗[①]在形制方面的探讨的第一阶段已告结束，今后的努力就集中于新的意象和境界的创造了。当然，诗歌的形制仍需进一步发展，但那种发展的结果已是狭义的诗的形制的打破与词的产生。所以，把律诗正式形成的意义仅仅归结为在声律、对偶等方面的规定的确立，显然是远远不够的。下述几点也许更值得注意。

第一，如同沈、宋律诗所显示的，近体诗虽则篇幅短小，但其意象更为密集，内容的含量相当丰富。像《独不见》似的每句有两个或更多的简单意象的近体诗并不少见，而那些不提供意象的诗句（例如陶潜《饮酒》中“问君何能尔”那样不增加意象、仅仅为了满足承上启下需要而写的句子），则在优秀的近体诗中被排斥出去了。与此相应，意象成了近体诗表达意义的基本单位。

在这以前，诗句是表达意义的基本单位，但到这一阶段，情况有了明显的变化。如宋之问《游称心寺》的“江鸣潮未落，林晓日初悬”，其实际意思是江上响起了鸣声，潮却还没有退下去；林中明亮起来了（“晓，明也”，见《说文》），太阳刚悬挂在空间。每一句中都含有两个句子，也即两个基本的意义单位，因而把诗句作为近体诗的基本意义单位显然已不再适合。这种情况到后来变得更为分明。例如张继的名篇《夜泊松江》中的“月落乌啼霜满天”，已经包含了三个句子。换言之，在这样的场合，诗句已经不是一个具有严密语法结构的完整的存在，而是意象——“鸟归”、“沙有迹”、“帆过”、“浪无痕”等——的有序组

① 这里是指狭义的诗，不包括骚体，词曲。

合。而且，我们如果忽略了这一点，有时就难免误入歧途。例如《独不见》的"十年征戍忆辽阳"，我们倘若把它视为语法结构严密的句子，就只能把"十年征戍"和"忆辽阳"视为句中被省略的主语所指示的同一主体的两项连续性的行为。但此句实与"鸟归"、"帆过"二句类似，是两个主体的两项行为，即丈夫"十年征戍"，妻子思念辽阳。由此可见，只有把这一诗句看作两个意象的组合，不把它作为符合语法规律的独立的句子，我们才能准确把握其意义。

总之，此类近体诗的出现，不仅使意象更为密集，而且加强了它在诗歌中的作用：它成了诗歌表达其意义的基本单位，而意象的组合较之语法关系也就有了更重要的意义。只要意象的组合能使读者理解，甚至可以不考虑是否会在语法结构上引起误解。当然，就单个的意象表达来说，其语法结构必须明确。

第二，由于内容含量的丰富和篇幅的短小，作品的意象不但必须密集，其表述也要尽量精炼。所以，意象的营造和组合经常给读者留下丰富的想像空间，从而更增添了诗歌的魅力。例如《独不见》的"九月寒砧催木叶"，用了《九歌·湘夫人》中"洞庭波兮木叶下"的典故，呈现出了寒砧的声响伴随着不断飘落的木叶的凄凉画面；而"催"字的运用更意味着寒砧声中所包含的浓重的悲哀竟把木叶仅存的一点生机也摧毁了，促使它们加快坠落，那么，可想而知，这悲哀的砧声又是怎样在促使这位少妇加速衰老和死亡呢！再如同诗的"谁为"二句，其怨怅似乎非常深广。因为，造成诗中女主人公与丈夫长期分离以致悲愁不堪的，首先当然是把他征调到辽阳去的人，但为什么要把他征调去而且十年不归呢？这又涉及到了一大批的人和一系列社会问题。然而，也许女主人公根本没有考虑这么多，而只是怨上天给了她这么一个悲惨的命运，而且还安排了这样一个恼人的——在一般人的眼睛里其实是美丽的——"明月照流黄"的夜色，使她触景生情，更加愁苦。换言之，这两句既可理解为上句指人，下句指天，也可理解为两句均就天而言。若是前者，固然可以使人感受到她的内心的激荡，倘是后者，也会使读者由于她的单纯而更为怜悯。但无论是前者或后者，都含蓄而深沉地显示了夜色越美，她所受的精神折磨也就越大。

第三，由于律诗的中间两联必须对偶，意象的对立统一已经成为其不可或缺的环节。这在很大程度上加强了诗歌的表现力。如《江南行》的"采花惊曙鸟，摘叶餧春蚕"，第一句本已含有不安之意——因为她的采花而惊动了尚在休息的清晨的鸟，但她却不得不以接着的行动——"摘叶餧春蚕"——来进一步惊扰它们，否则她就无从打发自己的时间与排解愁闷。这就更使人感到其痛苦之深。同诗的"懒结茱萸带，愁安玳瑁簪"的矛盾更其明显："茱萸带"本是不情不愿地结上的（"懒结"的"懒"是"懒懒地"的意思），又为什么要忧愁地安上玳瑁簪？不结、不安不就得了？而且"安"根玳瑁簪有什么可愁的？读到下

句“待君消瘦尽”才明白她始终是在等待他的到来，所以她不得不打扮。打扮是出于期待，但她又知道这种期待是要落空的，接着而来的是更沉重的失望的打击。因此，她在打扮时的心情就很矛盾和痛苦，这一联正是这种矛盾、痛苦心情的表现。可见律诗的对偶绝不只是追求一种字面上的相反相成的趣味。

总之，近体诗——特别是律诗——的正式形成，乃是我国诗歌发展史上的一项重大创举。从这个意义上说，后来中唐诗人元稹总结沈、宋的历史成就时所言“沈、宋之流，研练精切，稳顺声势，谓之为律诗。由是而后，文体之变极焉”(《唐故工部员外郎杜君墓系铭》)，的确是不错的。但这一切都是以感情的浓缩、含蓄为前提的，于炽烈、奔放的感情并不相宜。所以，像李白那样的诗人，其代表作就多为歌行。

第七章　唐诗的新气象与李白

唐诗的发展，经过贞观前后众诗人对南北两朝诗风各有偏好的继承，经过初唐四杰对以融合南北两朝诗风为主旨的隋代诗风的再度综合与深化，经过沈宋等在诗歌格律化方面的不懈探索，在唐王朝立国将近百年之际，终于开始了一个崭新的历史阶段。这一历史阶段与起自开元初年(713)、讫于天宝十四载(755)“安史之乱”爆发前的唐玄宗在位时期基本重合，历来被认为既是唐代社会发展最繁荣的时期，也是唐代诗歌最繁盛的时期，故有“盛唐”之称。

这一阶段唐诗发展的盛况，一方面表现为名家辈出，佳作迭现，诞生了像李白那样杰出的诗人，出现了如王孟诗派、高岑诗派那样具有鲜明个性的文学流派；另一方面又体现为这一阶段的诗有一种共同的风貌，那便是气度恢弘，意境深远，文辞优美。这种繁荣的文学景象，既是一个国力强盛的王朝给人以充分自信心的必然结果，也是诗歌发展历经变迁走向全面成熟的标志。

第一节　陈子昂、刘希夷、张若虚

开元、天宝时期唐诗的繁荣，是与生活年代稍早的一批诗人致力于探索诗风转变的各种途径密切相关的。其中首先在实践与理论两方面倡导新诗风的，是陈子昂。与陈子昂大致同时而在创作上颇显特色的，又有刘希夷和张若虚。

陈　子　昂

陈子昂(659—700)，字伯玉，梓州射洪(今属四川)人。他出身富家，年轻时任侠尚气，后发愤读书，耽爱黄老与《周易》之学。二十四岁时考取进士。武则天当政之初，他上《大周受命颂》，得拜麟台正字之官。累迁至右拾遗。万岁

通天元年(696),随武攸宜北征契丹,以进言频繁为武氏所厌恶,终遭贬职。后辞官返乡,又被县令诬陷,下狱而死。有《陈伯玉集》。

陈子昂性格旷放倔傲,仕途又遭挫折,因此他的诗大都慷慨苍凉,具有一种唐初诗歌中不多见而与汉魏西晋诗歌有较多联系的劲骨之风。他的组诗《感遇》三十八首,诗旨与形式上承阮籍《咏怀》诗,又参以左思诗的骨力和手法,主要抒写对时事及个人境遇的感慨,虽有一些篇章由于过分注重玄学式的理念而显得诗味不足,但大都慷慨苍凉。如第三首:

苍苍丁零塞,今古缅荒途。亭堠何摧兀,暴骨无全躯。黄沙漠南起,白日隐西隅。汉甲三十万,曾以事匈奴。但见沙场死,谁怜塞上孤!

以苍茫无垠的塞上荒原为背景,将由汉及唐的数百年战争史纳入诗境,在充分展现了一些极富感情色彩甚至是惊心动魄的形象——如暴露于荒野的不完整的尸骨、大漠里如屏障般漫天而起的黄沙等等——之后,诗旨自然跃出,对残酷的战争进行了严肃的反思。又如第二十九首,写垂拱三年丁亥(687)武则天为袭击吐蕃而下令唐军进攻羌人,致将士毫无意义地奔走于危岩冰雪之间,风格与曹操的《苦寒行》颇为相似。其中"严冬岚阴劲,穷岫泄云生。昏曀无昼夜,羽檄复相惊。攀蹑竞万仞,崩危走九冥。籍籍峰壑里,哀哀冰雪行"数句,用战士行军的艰苦侧面描绘战争的严酷,使自然的山石、风云、冰雪都带有一重压抑人心的基调,从而把作者对"丁亥岁云暮,西山事甲兵"的忧虑与不满都以一种特殊的方式表达了出来。至第二首:

兰若生春夏,芊蔚何青青!幽独空林色,朱蕤冒紫茎。迟迟白日晚,袅袅秋风生。岁华尽摇落,芳意竟何成?

又具有曹丕、曹植兄弟某些写景诗的风貌,反映了陈子昂在擅长营造慷慨悲凉诗境的同时,也不乏细腻体味自然世界百态,并因之创造颇有幽丽风致的诗境的才能。

从唐诗发展的历史来看,陈子昂诗歌更具有独特性的一面,是其中表现出的对自我的关注及其随之而来的孤独感。陈氏诗作的名篇《登幽州台歌》便是这方面的最佳例证:

前不见古人,后不见来者。念天地之悠悠,独怆然而涕下!

除了广阔的天地,诗中没有任何多余的背景或道具,所有的,只是一个孤独的自我。这一自我置身于一个前无古人后无来者的场景中,眼前与心中所呈现的,是时空的无尽、历史的悠远,以及个人生命的短促,这怎能不使人悲从中来,为自己一腔的抱负与热血洒一掬痛切之泪!值得注意的是,陈子昂所描绘

的这一具有中世时期知识分子通性意味的自我及其孤独感，其创意很可能受到阮籍《咏怀诗》第四十六首“登高望九州，悠悠分旷野。孤鸟西北飞，离兽东南下”等诗语的启发，因为阮籍在登高而望时也只看到旷野和无群的鸟兽，却看不到人类；但陈氏在表现方式上突破了阮诗的通体五言，而采用五六言交替并且句式相对拗口的形制，以反常规的诗歌形式，呈现不同寻常的诗歌境界，从而凸现文学中的个人形象，这不能不说是一种创举。

在中国文学批评史上，陈子昂又是一位力图改变、扭转唐初诗风的文学理论家；其理论要旨见于《与东方左史虬修竹篇序》：

> 东方公足下：文章道弊五百年矣。汉、魏风骨，晋、宋莫传，然而文献有可征者。仆尝暇时观齐、梁间诗，彩丽竞繁，而兴寄都绝，每以永叹，思古人，常恐逶迤颓靡，风雅不作，以耿耿也。一昨于解三处见明公《咏孤桐篇》，骨气端翔，音情顿挫，光英朗练，有金石声。遂用洗心饰视，发挥幽郁。不图正始之音，复睹于兹，可使建安作者相视而笑。解君云：“张茂先、何敬祖，东方生与其比肩。”仆亦以为知言也。故感叹雅制，作《修竹诗》一篇，当有知音，以传示之。

序中十分引人瞩目的，是其“文章道弊五百年矣”的感叹和对齐梁诗“彩丽竞繁，兴寄都绝”的不满。而从序中看，陈子昂提倡的，是“汉魏风骨”和“正始之音”。两者作为诗歌风貌，在陈子昂的诗中有明显的表露，再结合序中所说东方虬《咏孤桐篇》“骨气端翔”等语，可以体会陈氏的宗旨是希望唐诗的发展回到以建安、正始文学为代表的比较注重内质的道路上去。这无疑是正确的。但他将“彩丽”与“风骨”相对立，将齐梁与汉魏、正始之风相割裂，则不免走向了另一个极端。

这中间另有一问题可以讨论，即陈子昂的这篇序中所言及的“兴寄”、“风雅”究竟是指什么？这就需要来读一读他于作序同时“感叹雅制”而作的《修竹诗》：

> 龙种生南岳，孤翠郁亭亭。峰岭上崇崒，烟雨下微冥。夜闻鼯鼠叫，昼聒泉壑声。春风正淡荡，白露已清泠。哀响激金奏，密色滋玉英。岁寒霜雪苦，含彩独青青。岂不厌凝冽，羞比春木荣。春木有荣歇，此节无凋零。始愿与金石，终古保坚贞。不意伶伦子，吹之学凤鸣。遂偶云和瑟，张乐奏天庭。妙曲方千变，箫韶亦九成。信蒙雕斫美，常愿事仙灵。驱驰翠虬驾，伊郁紫鸾笙。结交嬴台女，吟弄升天行。携手登白日，远游戏赤城。低昂玄鹤舞，断续彩云生。永随众仙去，三山游玉京。

诗将修竹称为“龙种”，当其为“伶伦子”所取而制成箫后，对于不能保持“终古

保坚贞”的初衷并不感到特别遗憾，反而有“信蒙雕斫美，常愿事仙灵”、“永随众仙去，三山游玉京”的庆幸与表白，对于“张乐奏天庭”、“结交嬴台女”等等亦感到无上光荣而颇加渲染。如果说这样的诗有“兴寄”，则其“兴寄”所在必是作者本人对于身列朝班的得意，带有极强的功利色彩；如果说这样的诗“风雅”，则这种“风雅”也并没有超出齐梁以还文人感谢圣恩之作中常见的那种丽辞堆砌的套路（这种堆砌从文学史上看可以追溯到汉赋）。因此，在肯定陈子昂《与东方左史虬修竹篇序》确为唐代文学批评的重要文献时，如认为其所云的“兴寄”也有崇高的内涵，这显然是不符合事实的。其实真正能代表陈氏一生文学成就的，还是像《登幽州台歌》那样充分表现了自我及个人孤独感的诗，以及像“怀挟万古情，忧虞百年集”（《秋园卧疾呈晖上人》）这般凝聚了时空、历史和个人深刻感受与沉郁感情的诗句，而不是《修竹诗》一类的作品。

刘希夷和张若虚

大约与陈子昂追求苍凉慷慨诗风同时，另外两位诗人则沿着唐初诗坛主流顺流而下，在创造性地继承和发挥南朝乐府诗明丽特色的基础上，与陈子昂一样在诗中表现了对自我的深切关注和对生命短暂的感喟，显现出唐诗的新风貌。他们是刘希夷和张若虚。

刘希夷（651—约679），字庭芝，汝州（今河南临汝）人。上元二年（675）进士，以擅长射策文辞而有名于当时。他相貌俊美，又喜欢说笑、喝酒，还能弹一手好琵琶，可惜未得善终——有一种传说甚至称宋之问因酷爱他的《代悲白头翁》中一联诗，求而不得，遂使人杀害了他。其事之有无虽不可断定[①]，但他的诗在当时便为人所喜爱，是可以想见的了。

刘希夷原有诗集十卷，已散佚。《全唐诗》中收了他的诗一卷，大都是从军及闺情诗，五言、七言古诗皆有，而尤以歌行为佳。像著名的《代悲白头翁》，以流畅婉转的笔调抒写人世沧桑的感叹，意蕴较卢照邻的《长安古意》更深一层：

> 洛阳城东桃李花，飞来飞去落谁家？洛阳女儿好颜色，坐见落花长叹息。今年花落颜色改，明年花开复谁在？已见松柏摧为薪，更闻桑田变成海。古人无复洛城东，今人还对落花风。年年岁岁花相似，岁岁年年人不同。寄言全盛红颜子，应怜半死白头翁。此翁白头真可怜，伊昔红颜美少年。公子王孙芳树下，清歌妙舞落花前。光禄池台开锦绣，将军楼阁画神

① 此传说见载于《大唐新语》、《刘宾客嘉话录》、《唐才子传》等书，但后人疑其非实，详见傅璇琮主编《唐才子传校笺》卷一刘希夷条考证。

> 仙。一朝卧病无相识，三春行乐在谁边？宛转蛾眉能几时？须臾鹤发乱如丝。但看古来歌舞地，惟有黄昏鸟雀悲。

全诗结构上采用了倒叙、回环等手法，具象的人物与抽象的哲理融贯一体；韵节分明，诗句流畅，极富音乐性。写白头翁之悲情，而起首先用一正当青春年华的洛阳女子叹花作引子；同时将红颜白发的强烈对比，借落花这一富于哲理意蕴的自然现象，不着痕迹地融入对桑田成沧海的思索之中。那“年年岁岁花相似，岁岁年年人不同”的名句，即是传说为宋之问所酷爱的那一联，在内涵方面可能受到过陆机《叹逝赋》中“人何世而弗新，世何人之能故。野每春其必华，草无朝而遗露”数语的影响。但刘希夷将之表述得更为凝练深刻，其不同凡响之处，便在以简洁而又韵律灵动的文字组合，把无尽的自然时间与短促的个人生命相对照，抒发了一种超越一时一地的人生感悟。

这种超越时空的人生感悟，在刘希夷的其他诗作中也时有表露。如五古《春女行》，以典型的齐梁诗体写一女子“自怜妖艳姿，妆成独见时”的莫可名状的悲叹，其中也有“桑林变东海”式的怅惘与“但看楚王墓，唯有数株松”那样的无奈；而《蜀城怀古》诗中出现的“鬼神清汉庙，鸟雀参秦仓”之类颇具言外之旨的句子，一方面从形式上看无疑是继承了隋代以来融合南北两朝诗风的成果，另一方面从内旨上说，实在也是那种超越时空的人生感悟的另一表现形式。

张若虚（约 660—约 720）年岁小于刘希夷，而诗风却与刘氏相当接近。他是扬州人，曾官兖州兵曹。历史上将他跟同一时代的贺知章、张旭、包融并称为“吴中四士”。他的诗现仅存两首，一是《代答闺梦还》，写“情催桃李艳，心寄管弦飞”、“梦魂何处入，寂寂掩重扉”的闺秀情思，用笔细腻，但诗境较小。而其文学史上久负盛名的《春江花月夜》，辞调明丽，意境深远，代表了唐诗的一种崭新的境界：

> 春江潮水连海平，海上明月共潮生。滟滟随波千万里，何处春江无月明。江流宛转绕芳甸，月照花林皆似霰。空里流霜不觉飞，汀上白沙看不见。江天一色无纤尘，皎皎空中孤月轮。江畔何人初见月？江月何年初照人？人生代代无穷已，江月年年只相似。不知江月待何人，但见长江送流水。白云一片去悠悠，青枫浦上不胜愁。谁家今夜扁舟子，何处相思明月楼？可怜楼上月裴回，应照离人妆镜台。玉户帘中卷不去，捣衣砧上拂还来。此时相望不相闻，愿逐月华流照君。鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文。昨夜闲潭梦落花，可怜春半不还家。江水流春去欲尽，江潭落月复西斜。斜月沉沉藏海雾，碣石潇湘无限路。不知乘月几人归，落月摇情满江树。

诗以流动的江水和一轮亘古不变的明月那一动一静两个意象为中心，突破了时空的界限，也突破了一般歌行体结构上大都安排一个有序情节的常规，让江水的流动与月光的洒泻作为诗语自然流露的前导，将看似并无联系的扁舟、高楼、玉户帘、捣衣砧等物象一一串进诗中，并给它们注入了相思、惆怅、依恋等各种不同的人间感情。诗中“江畔何人初见月？江月何年初照人”等语，创意或源自东晋诗人湛方生《帆入南湖》一诗里“此水何时流？此山何时有？人运互推迁，兹器独长久”四句，但湛诗尚留玄言意味，境象也比较单一，至本诗则因引入夜月这一独特的意象，使说理式的诗语更具韵味，并圆满地融入了美丽的场景里。而全诗所表述的意旨，则在这流光溢彩的月夜景色之中悄然呈现，那便是“人生代代无穷已，江月年年只相似”的人生慨叹。这慨叹与刘希夷诗相似的一面，是它同样表露了对个人生命短暂的感喟；而比刘希夷诗更进一步的，则是在感喟个体生命短促的同时，又富于情致地吟咏了人类生生不已的希望。

《春江花月夜》是乐府旧题，相传创自陈后主。同题诗前人亦多有制作，如隋代杨广即以五言绝句写过两首：“暮江平不动，春花满正开。流波将月去，潮水带星来。”“夜露含花气，春潭漾月晖。汉水逢游女，湘川值两妃。”取之与张若虚的诗相比，可见张诗不仅是在篇幅上大大超过了杨诗，更重要的，是将这一古题所可容纳的内蕴拓展到了一个前所未有的程度，用这一似乎是纯写景的老题目来抒发深刻而又全新的人生感悟。张若虚在唐代诗坛上所做的这种创造性工作，与和他同时的陈子昂、刘希夷等优秀诗人的成功探索一起，为唐代诗风的重大转变打下了良好的基础，它预示着一个在新的高度上融贯南北朝诗风而同时有鲜明的唐代特征的诗歌发展的高潮，即将到来。

第二节　张说、张九龄

在玄宗前期唐诗繁荣的局面中，有一个不容忽视的因素，那便是高级阁僚参与诗歌创作，提携年轻诗人，并在诗坛上提倡一种与繁荣的社会相适应的健劲有力、蕴藉深厚的诗风。这中间特别值得一提的，是张说和张九龄两人。

张　说

张说（667—731），字道济，一字说之，洛阳（今属河南）人。他曾经先后在

武后、中宗、睿宗、玄宗四朝任职。武后时期因不附和张易之兄弟，被发配流放到钦州。中宗即位后才被召还。他政治生涯最辉煌的时期是在唐玄宗开元年间，时任中书令，封燕国公，不久出任相州刺史、岳州刺史，继而又召拜兵部尚书，进集贤院学士，最后官至尚书左丞相。有《张燕公集》。

张说为人讲气义，重然诺，好延纳后进。他在文学上最受时人推崇的，是他为朝廷所撰的应用文章，故与许国公苏颋并有“燕许大手笔”之誉。他的诗虽多奉和圣制之作，但一些自抒胸臆的作品，却在不经意之中，透露出一种率真的品格。如《巡边河北作》：

> 抚剑空余勇，弯弧遂无力。老去事如何，据鞍长叹息。故交索将尽，后进稀相识。独怜半死心，尚有寒松直。

以白话般的诗句刻画一位年将老去的勇士无奈而又不甘心的心态，十分传神。他的另一些诗，虽全篇不甚佳，但其中的一些联语，却想像独特、出语直率，别有一种意趣。像形容荒冈间群起的古墓，谓之“汹涌蔽平冈，汩若波涛连”（《过汉南城叹古坟》）；描绘阴沉的自然，则称“古木无生意，寒云若死灰”（《岳州宴别潭州王熊》）。这类描写很容易使人联想起梁代吴均的同类诗句，但张说笔下的这类景致却有一分自然的奇崛之姿。而在表现历史沧桑时，张说又能在这类唐初诗人常写的题目下显现一种新形式。如《邺都引》：

> 君不见魏武草创争天禄，群雄睚眦相驰逐。昼携壮士破坚阵，夜接词人赋华屋。都邑缭绕西山阳，桑榆漫漫漳河曲。城郭为墟人改代，但见西园明月在。邺傍高冢多贵臣，娥眉曼睩共灰尘。试上铜台歌舞处，唯有秋风愁杀人。

同样是描绘旧都昔盛今衰的场面，却不再如唐初诗人的作品那样大肆铺叙，而以更为浓缩的语言，简洁地刻画出这一历史变迁过程。而所谓“城郭为墟人改代，但有西园明月在”，又与《春江花月夜》中的“人生代代无穷已，江月年年只相似”两句颇为相似，可见同一时期诗人作品间的关联。

张说也有一些诗与其常规的率真诗风不同，而更多具有唐初诗歌描绘工整细致的风情，如《深渡驿》：

> 旅宿青山夜，荒庭白露秋。洞房悬月影，高枕听江流。猿响寒岩树，萤飞古驿楼。他乡对摇落，并觉起离忧。

此诗更多地带有一种唐初诗歌常见的与隋代诗歌风格相关联的风貌，可见张说作为唐代诗风转变初期的作家，其作品仍具有某种过渡的性质。

张 九 龄

张说之后，在开元诗坛以位居高官而领袖群才的宗匠，是张九龄。

张九龄（678—740），字子寿，韶州曲江（今属广东）人，故后世又称其为"张曲江"。他是一位少年才子，武后神龙年间进士及第后，又以"道侔伊吕科"登高第，任左拾遗。以后因为张说的推荐，为集贤院学士，累官中书侍郎同平章事，迁中书令。由于他在朝中敢于直言相谏，又为奸臣李林甫所忌，终于被罢相而贬荆州长史。有《曲江集》。

张九龄是玄宗朝著名的清廉丞相，高尚的人格使他的诗歌创作较多表现一种洁净自爱的主旨，而其天赋的文才又使他的作品在风格上具有一种蕴藉深厚、气度恢弘的美。他的一些被后人广为传诵的作品，大多于含蓄中见风骨。如《感遇诗》第一首：

> 兰叶春葳蕤，桂华秋皎洁。欣欣此生意，自尔为佳节。谁知林栖者，闻风坐相悦。草木有本心，何求美人折？

诗以兰、桂这两种自然植物为比，前四句写兰、桂自芳，欣欣向荣；后四句先写兰、桂为人所赏，继而表白兰、桂不愿因人赏而为人折的心志，寓意深远，体现了作者追求个性自由的人生宗旨，显与陈子昂的《修竹诗》异趣。又如《望月怀远》：

> 海上生明月，天涯共此时。情人怨遥夜，竟夕起相思。灭烛怜光满，披衣觉露滋。不堪盈手赠，还寝梦佳期。

用万顷无波的海上升起一轮圆月，远在天涯的情人共同仰望这一浩大的场面为开端，表现了陷人深深的相思之苦的主人公即景所思的种种情态，将无生命的月光、夜露描绘得充满诗情画意，最终以主人公因月光不能盈手相赠所思者而深感遗憾，却期望在梦中与情人相聚这一奇特的构思作结尾。全诗结构精巧，意境浑圆，充分显现出作者具有一种善于营造朦胧而富于情致的美的境象的高超才能。而诗起首"海上生明月，天涯共此时"一联，更是气魄弘大，境界开阔，已成为文学史上的名句。

张九龄还写过一些比较纯粹的写景诗，这部分诗作大都具有弘阔的气势，显现了唐诗的独特风貌。如《湖口望庐山瀑布水》：

> 万丈红泉落，迢迢半紫氛。奔流下杂树，洒落出重云。日照虹蜺似，天清风雨闻。灵山多秀色，空水共氤氲。

诗中充分利用了日光、树木、天空等瀑布周围的自然景色，以之为映衬，把本已极具流动感与冲击力的一泻水瀑表现得更具色彩与乐感，并且因此显出一种迷离滋润的意态。而其落笔又非纤弱巧奇，乃是大处着眼，气度恢弘，因此整首诗给人的感受，是一种前所未有的自然的壮美。这种壮美，又饱含着张九龄大部分诗中所特有的深厚的意蕴，两者结合，便形成了玄宗时期唐代诗歌的一种独特的时代风貌。

第三节　王昌龄及其同道

唐诗发展的历程中，有一批诗人，大都进士出身，官职不高，经历了开元、天宝盛世的几乎全部过程，而在安史之乱爆发前或爆发不久即谢世，因而赋诗多显激昂豪迈之态，作品有洒脱俊丽之风。但在其边塞诗中，也有好些于豪迈中见悲郁的，可见他们并不只是沉醉于国势的强盛，而是也注意到了与此并存的个人的悲剧命运。其中的代表，是王翰、李颀、崔颢、王昌龄诸人。

王　翰　王之涣

诸人中年辈稍前的大约是王翰，他是景云元年(710)进士及第的，主要活动时期则在开元年间。王翰字子羽，并州晋阳(今山西太原)人。年轻时豪放不羁，中进士后又举"直言极谏"科，任昌乐尉；再举"超拔群类"科，为名相张说看中，召为秘书正字，又出任汝州长史。张说罢相，他也被贬为仙州别驾。后又贬作道州司马。《全唐诗》存其诗一卷。

王翰生性豪侠，诗亦颇有旷放之作。他最为后人称道且传唱久远的诗，是《凉州词》二首中的第一首：

> 葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回？

写边关将士虽在激越的琵琶声的催促下，仍用玉制的夜光杯痛饮葡萄美酒，因为他们知道生还的机会很少，即使醉卧沙场而被杀也不算什么。貌似潇洒，其实包含着深重的悲愤。他的另一些诗，则以语辞艳丽，句式流转见长，像《春女行》、《飞燕篇》之类，虽然诗境不高，却描写细腻，有南朝乐府的风味。

与王翰同样以一曲《凉州词》闻名的，又有王之涣(688—742)。他字季陵，和王翰同乡，也是并州人。曾做过文安县尉，传说由于遭人诬陷，而一度弃官

漫游。他的诗现存六首，其中的《凉州词》也有两首，而同样以第一首最著名：

黄沙直上白云间[1]，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。

诗表现塞外大漠的苍凉广袤，而首先用黄沙与白云相连接的奇特境象开场；黄沙白云之中，又绘上孤城高山以增添其苍凉的气氛。然后笔锋一转，以羌笛为引子，营造出一个没有春风和杨柳的荒漠境界[2]。虽似只写景色，而“羌笛何须怨杨柳”一句，实已透露了吹奏羌笛者对生活于这种荒寒环境中的悲怨。

盛唐诗中另一首流传甚广的《登鹳雀楼》，一般认为也出自王之涣之手[3]：

白日依山尽，黄河入海流。欲穷千里目，更上一层楼。

诗写面对夕阳西下、黄河东流入海的雄浑景致，主人公望之而犹未尽兴，故再登鹳雀楼的更高一层，去眺望更远、更辽阔的山河大地，用语简洁，境界弘大。而最为出色的，是这首诗除了上述表层的含义外，还蕴含了一种深层的催人奋发向上的人生哲理。意与景如此契合，而构思又如此奇巧，不能不说是唐诗中的杰作。

李颀与崔颢

继王翰、王之涣之后成长起来的诗人中，首先应当提及的是李颀(？一约753)。李颀是东川(今四川三台)人，寄籍颍川(今河南许昌)。他于开元二十三年(735)考取进士，曾任新乡县尉。但长期未得升迁，故弃官归隐。有《李颀集》。

李颀创作中历来最受人推崇的，是他的边塞题材的诗歌。像《古从军行》，用“胡雁哀鸣夜夜飞，胡儿眼泪双双落”等悲戚之辞，表现“年年战骨埋荒外，空见蒲桃入汉家”的反战主旨，确非平庸之作。而从文学史的角度看，他的一些刻画人物个性风采的作品也值得注意。如《赠张旭》：

---

① 此句前四字通行本作“黄河远上”，而影宋本《乐府诗集》卷二十二引本诗，作“黄沙直上”。细审辞意，“黄沙直上”似更贴切，故依《乐府诗集》引录。

② 或以为诗中“怨杨柳”的“杨柳”为曲调名或某一曲调的简称。但羌笛只能吹奏某个曲调，却不会“怨”任何曲调；如说其吹奏的曲中有“怨”意，其所怨的也只能是具体的人或物，而不可能是曲调。且三、四两句诗意甚明，第四句是“何须怨杨柳”的理由：既然春风不到玉门关外，杨柳自不能在当地生长，人们怎能因关外的没有杨柳而对它产生怨恨之情？

③ 唐芮挺章所辑《国秀集》卷下收此诗，列于朱斌名下，题为《登楼》。《文苑英华》、《全唐诗》等则列此诗于王之涣名下。

张公性嗜酒，豁达无所营。皓首穷草隶，时称太湖精。露顶据胡床，长叫三五声。兴来洒素壁，挥笔如流星。下舍风萧条，寒草满户庭。问家何所有，生事如浮萍。左手持蟹螯，右手执丹经。瞪目视霄汉，不知醉与醒。诸宾且方坐，旭日临东城。荷叶裹江鱼，白瓯贮香秔。微禄心不屑，放神于八纮。时人不识者，即是安期生。

表现盛唐书法大家、有"草圣"之誉的张旭的容貌、个性、作态与品格，运用白描手法连续传写，既写出了张旭的嗜酒好食、落拓不羁的外形，更凸现了其鄙视利禄、游心艺苑的品性。又如《别梁锽》诗，描写梁氏的倔傲，以"回头转眄似鹏鹗"一语状之，瞬间即给读者以十分深刻的印象。再如《送陈章甫》诗云："陈侯立身何坦荡，虬须虎眉仍大颡。腹中贮书一万卷，不肯低头在草莽。"将对陈氏的外貌描写与对他的品德评价糅合起来，诗语粗放，正与所描写的人物性格的坦荡旷放相契合。而从张九龄的"草木有本心，何求美人折"到李颀诗中的这种"不肯低头"、个性强烈的人物的出现，再到李白的"安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜"(《梦游天姥吟留别》)，正是盛唐诗歌的合乎逻辑的发展。李颀还有另一种类型的作品，能在恬静中透露出一份别致的情趣，如《野老曝背》：

百岁老翁不种田，惟知曝背乐残年。有时扪虱独搔首，目送归鸿篱下眠。

诗的三、四两句尤妙，借扪虱搔首这一常人一般不取入诗的画面，写尽了高龄老者的自得及其这种自得之下的无聊。这类诗(包括前述《赠张旭》等)的出现，不仅显现了李颀在运用诗体描绘人物性格方面具有特殊的才情，而且反映出唐诗发展到玄宗时期，在写人方面已有了长足的进步。从中世文学史的角度看，这是魏晋南北朝时期志人小说重视人物形象与性格的刻画，并逐渐影响诗歌创作的结果。唐代中叶以后小说的繁盛，尤其是人情小说中人物塑造手法的全面进步，则又可能与诗歌方面的这种实践与探索不无关联。

李颀诗歌的又一值得注意之处，是一些以音乐为主题的作品写得相当出色。例如歌行体长诗《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》，语调流畅，音节铿锵，而又不乏象外之旨：

蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。胡人落泪沾边草，汉使断肠对归客。古戍苍苍烽火寒，大荒沉沉飞雪白。先拂商弦后角羽，四郊秋叶惊摵摵。董夫子，通神明，深山窃听来妖精。言迟更速皆应手，将往复旋如有情。空山百鸟散还合，万里浮云阴且晴。嘶酸雏雁失群夜，断绝胡儿恋母声。川为净其波，鸟亦罢其鸣。乌孙部落家乡远，逻娑沙尘哀怨生。幽音

变调忽飘洒，长风吹林雨堕瓦。迸泉飒飒飞木末，野鹿呦呦走堂下。长安城连东掖垣，凤凰池对青琐门。高才脱略名与利，日夕望君抱琴至。

诗中反复借自然山水、动物人物之声状摹胡笳之音，并且努力表现这些或缓或疾的音乐内在的意蕴，最后引申出“高才脱略名与利，日夕望君抱琴至”的题旨，可谓巧思杰构。另一首《琴歌》，则意境悠远，词调清丽，令人有出尘之想：

主人有酒欢今夕，请奏鸣琴广陵客。月照城头乌半飞，霜凄万树风入衣。铜炉华烛烛增辉，初弹渌水后楚妃。一声已动物皆静，四座无言星欲稀。清淮奉使千余里，敢告云山从此始。

其中“一声已动物皆静，四座无言星欲稀”两句，写有声与无声之间的互衬，无言与有情之间的关联，人与景的交相辉映，极有境界。而这类音乐题材的诗及其表现方法，发展到唐代中期，就产生了白居易《琵琶行》那样的名篇。

李颀以写五言古诗及七言歌行见长，但也有一些律诗写得对偶工巧，颇有情致。如《寄镜湖朱处士》：

澄霁晚流阔，微风吹绿蘋。鳞鳞远峰见，淡淡平湖春。芳草日堪把，白云心所亲。何时可为乐，梦里东山人。

这样的诗，与王维、孟浩然的山水田园诗风貌，是相当接近了。

和李颀大约同时，又有崔颢颇负盛名。崔颢（?—754）是汴州（今河南开封）人，开元十一年（723）进士，曾任太仆寺丞，天宝年间又做过司勋员外郎。《全唐诗》存其诗一卷。他的名声来源于所作《黄鹤楼》一诗：

昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼。黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠。晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲。日暮乡关何处是，烟波江上使人愁。

按《南齐书》卷十五“州郡下”的郢州部分，有“夏口城（郢州州治）踞黄鹄矶，世传仙人子安乘黄鹤过此上也”之语，黄鹤楼的命名，盖即出自此典。崔颢诗则将该典故加以引申泛化，来表现诗人登楼时触景而生的诸多愁绪，含蕴着一种深沉的失落感。游仙既不可期，还乡又不可得。虽则芳草萋萋，而日暮已届；人世茫茫，归宿何在？其所申述的，实已不仅是个人的身世之悲，更是人生的无奈。而在表现手法上又纯朴自然，略无造作之感，甚至连律诗的中间两联必须对偶的规定也不予顾及（三、四两句的“不复返”和“空悠悠”即非对偶），似乎只是在感情的驱动下自述心曲，因而令人倍感亲切；但其意象营造的深切，组合的精当，又深深地攫住了读者的心。严羽《沧浪诗话》说“唐人七言律诗，当以崔颢《黄鹤楼》为第一”，虽出于个人爱好，但也自具眼力。此诗在唐代即为

人传诵。据说李白即因崔氏先作此诗，登黄鹤楼而不赋同题之作，并留下了“眼前有景道不得，崔颢题诗在上头”的句子（见《唐才子传》卷一）。其事未必属实，却生动地显现了这首诗引人入胜的艺术魅力。

从现存的诗作看，崔颢创作中比较侧重的，倒是闺情和边塞两大题材。前者传世数量尤多，也不乏佳作。如《行路难》：

> 君不见建章宫中金明枝，万万长条拂地垂。二月三月花如霰，九重幽深君不见。艳彩朝含四宝宫，香风旦入朝云殿。汉家宫女春未阑，爱此芳香朝暮看。看来看去心不忘，攀折将安镜台上。双双素手剪不成，两两红妆笑相向。建章昨夜起春风，一花飞落长信宫。长信丽人见花泣，忆此珍树何嗟及。我昔初在昭阳时，朝攀暮折登玉墀。只言岁岁长相对，不悟今朝遥相思。

诗以建章宫中春来花开的枝条作道具，精心编撰了一个新旧宫女见花作态迥然相异的故事情节，去深刻地表现这些身份特殊的丽人表面欢情之下，实际身心皆受桎梏的严酷现实。诗的语言极为流丽，描写尚处欢愉中的宫女心向花枝，力欲攀折而不得的细节也颇传神。下半段以春风为引，将情节、事态皆转入对照的层面，虽意境与前半段全殊，而痕迹不露，衔接自然，足见崔氏的语言运化之功超越凡常。至其同是闺情题材的小诗，则又有别一番意趣：

> 君家何处住？妾住在横塘。停船暂借问，或恐是同乡。
>
> 家临九江水，来去九江侧。同是长干人，自小不相识。

两诗分别是《长干曲》的第一第二首，而前后组合，一问一答，实不可分离。前诗写小女子羞怯地提问，而首先自报家门，意显其已对对方心生好感；后诗记小儿郎爽快地答复，使前诗是否同乡之疑得以解除，却另生出一段由不识到相识的乡情。至其间是否会更进一步产生儿女恋情，诗人在此两诗中则巧妙地回避了，但使读者去想像。诗能造境至此，则虽语辞如白话，也已令人回味无穷了。

崔颢的边塞诗，数量及艺术造诣均不及其闺情诗。但诗中的一些联语或句子，却有刻画入微、颇具创意之处。如：

> 射麋入深谷，饮马投荒泉。马上共倾酒，野中聊割鲜。（《赠王威古》）
>
> 山头野火寒多烧，雨里孤峰湿作烟。（《雁门胡人歌》）
>
> 露重宝刀湿，沙虚金鼓鸣。（《辽西作》）

能于边塞诗常见的肃穆峻严、粗笔疏放风貌之中，融入些许或意趣横生或精致细画的境象，给这一类型的作品带来了诸种色彩更为斑斓的新姿态。

王　昌　龄

这一批诗人中，年辈最晚，而文学成就相对而言又最高的，大概要数王昌龄。

王昌龄（？—约756），字少伯，京兆长安（今陕西西安）人。开元十五年（727）进士及第，历授汜水尉、校书郎，因事被贬岭南。后迁江宁丞。天宝七载（748）再度贬为龙标尉。安史之乱爆发后，他避乱返乡，道经亳州，为刺史闾丘晓所杀。有《王昌龄集》。

王昌龄性格洒脱，为人处事不拘小节，一生经历曲折坎坷，未终天年。但他生活的时代恰值盛唐，建立功业的梦想与时代文学的氛围使他于不平之外更有一种勃发的创造力，他的诗因此也就充溢了昂扬的意绪。他最擅长的诗体是七绝，七绝中写得最好的，则大都是一些边塞诗。像传诵千古的《出塞》：

> 秦时明月汉时关，万里长征人未还。但使卢城飞将在①，不教胡马度阴山。

用跨越时空的意象组合，表现自秦汉以来的边塞敌对状态带给人民的深重苦难，以致唐代的许多人仍然只能长戍塞上，失去正常的家庭生活。首两句写得极有气势，但仍隐隐透露出未能还乡的哀愁。后两句则对朝廷不明、边将非人含有批判之意。诗中的“卢城飞将”，是指汉代的右北平（唐代称北平郡，治所在卢龙县）太守，有“飞将军”之号的李广。《史记·李将军列传》说：“广居右北平……（匈奴）避之数岁，不敢入右北平。”但诗人当时的边将都不能起到这样的作用，这就增加了人民和国家的负担。全诗借历史的旧典，融入当代的内涵，使诗的旨意具有一种叠加而成的丰富感，用语又甚为洗练，因此成为超越一时一地、具有永恒艺术价值的诗苑名作。又如《从军行》七首，或叙边愁，或表心志，或记战功，也都言简意赅，词境高旷。兹录三首：

> 琵琶起舞换新声，总是关山旧别情。撩乱边愁听不尽，高高秋月照长城。（其二）
>
> 青海长云暗雪山，孤城遥望玉门关。黄沙百战穿金甲，不破楼兰终不还。（其四）

---

① 此句中“卢城飞将”一词，通行本作“龙城飞将”。而现存王昌龄集较早版本，如宋本王安石所辑《唐百家诗选》的王昌龄之部、明铜活字本《王昌龄诗》等皆作“卢城飞将”。清阎若璩《潜邱札记》从汉唐地理的角度考释，谓作“卢城飞将”者是，可参看。

大漠风尘日色昏，红旗半卷出辕门。前军夜战洮河北，已报生擒吐谷浑。（其五）

这些诗，即使是表现边关愁思的，也并非通篇低沉，而能在写愁之余，给意象注入一种高爽的气概。至正面描绘边关将士的文字，更是豪迈勇武，有一往无前、不可阻挡之势。值得一提的是，诗中还颇注重声音与画面、画面与色彩的配置，用琵琶声映衬秋月的孤高，以雪山、黄沙以及大漠风尘中出现的红旗，显现战场的壮丽与战斗的严峻。这种细心配置的结果，与前引《出塞》诗同样地铸就了种种出人意表而又动人心魄的境象，延伸了诗所欲表现主题的广度与深度。

王昌龄的七绝中，又有一批是以闺情、妇女为题材的，这些诗大都以写情见长，而词语明丽，富于情节性。如著名的《闺情》：

闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯。

以春色动人心为喻，喜剧式地描写少妇对自己丈夫的思念，展示了爱情比功名更具价值的题旨。又如《采莲曲》二首之二：

荷叶罗裙一色裁，芙蓉向脸两边开。乱入池中看不见，闻歌始觉有人来。

写采莲女子容貌姣好，歌声优美，而造境曲折，欲显故隐，在运用非直白的形式表现含蓄的主题方面，做得颇为成功。

此外，王氏七绝中也有题材各异，而洗练简洁、意蕴深厚一如其边塞、妇女诗中的佳品者，像《芙蓉楼送辛渐》：

寒雨连天夜入吴，平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。

借送客的话题，表一己的廉洁，而出语形象，词语洁净，使整首诗的韵味与其所体现的内涵十分融合。

现存王氏诗集中自不乏七绝一体之外的其他诗体作品，其中像五言古诗《太湖秋夕》、七言古诗《箜篌引》等，写得也各有特点，但从总体上看成就均未能超过他的七绝之作。

从王翰到王昌龄，这一批主要生活于唐玄宗时期的诗人，尽管未必都有过塞外沙场的经历，但大都能写或喜欢写边塞诗，其中既有个人强烈的建功立业的渴望，又有对于艰苦的军旅生活和死亡的威胁的悲慨，对和平生活的向往。

这种丰富多彩的、从不同方面体现较强烈的自我意识的作品，在唐玄宗时期的诗坛连缀起了一道独特的风景线；其中的一些杰出之作，也的确为中国文学增添了新的光彩。而从文学史的角度看，这些多才多艺、又充满创造力的诗人，贡献给唐代及以后文学的，除了边塞诗，还有其各具独特风格的一些探索性的成果，像李颀、崔颢诗中的人物刻画，王昌龄笔下的诗境与诗意的高度契合，以及相当一部分诗人作品中表现出的对情节的重视与对结构的讲究。这些探索性的成果，从文学发展的角度看具有十分重要的意义。因为正是这些潜在而又颇具活力的因素，经过稍晚一些的几位大诗人，如李白、王维等的进一步发挥，加上唐中叶以后大批作家承前启后式的广泛实践，使中国文学的表现方式日趋丰富，为后来者在此基础上拓展出一片又一片文学新天地，创造了绝好的机缘。

第四节　孟浩然、王维

在唐代诗歌形成自己独特风貌的历史过程中，诗歌流派的出现有着重要的意义。唐诗史上最早具有较鲜明的特征的流派，一般认为是以孟浩然、王维为代表的山水田园诗派。

孟　浩　然

孟浩然（689—740），襄州襄阳（今湖北襄樊）人，故世称“孟襄阳”。早年隐居于家乡岘山的南园。四十岁时赴京都长安应进士举，不第，即漫游吴越，穷极山水之胜。数年后归家，居于鹿门山。开元年间，名相张九龄因受李林甫诬陷，被贬荆州长史，署浩然为从事，不久罢去。以隐居终。有《孟浩然集》。

在唐玄宗时期的诗坛上，孟浩然年辈小于张九龄，长于王维，而与张、王两位均有交往；后世因其诗多写山水，且将其与王维并称为“王孟”。他的一部分诗作，显然受到张九龄诗风的影响，具有张诗特有的那种恢弘的气势，像写赠张九龄的《望洞庭湖上张丞相》一诗，前四句曰：“八月湖水平，涵虚混太清。气蒸云梦泽，波撼岳阳城。”大处落笔，意蕴深厚，把秋境中水雾迷蒙、波涛涌动的洞庭湖表现得极富生气。但由于他个人一生基本上都处于一种与张九龄完全不同的境遇中，而这种境遇又非他原来就十分倾心的——他的诗中就有不少句子流露出对自己终未入仕的遗憾，如“不才明主弃”（《岁暮归南山》）之类，因此他的作品从整体上看也就较少显现出由开阔的胸襟而造就的一种开阔的诗

境，而更多呈现出一种经过约束提炼而铸就的貌似自然的质态。史称其为诗"伫兴而作，造意极苦；篇什既成，洗削凡近"(《全唐诗》小传语)，我们读他的一些名作，也的确可以发现其自然形质之下的苦心。如著名的《过故人庄》：

> 故人具鸡黍，邀我至田家。绿树村边合，青山郭外斜。开轩面场圃，把酒话桑麻。待到重阳日，还来就菊花。

诗所记述的，是一件再平凡不过的小事：应邀至一位乡村老朋友家喝酒。诗整体上描绘的，也似乎是十分平常的途中所见与席间所谈。然而透过这平凡的主题，却可以发现作者表述这一主题的方式颇具匠心。从结构上看，首联中"邀我至田家"的"邀"字，与末联中"还来就菊花"的"就"字，两两成对，一出自朋友，一出自作者，"我"对于赴宴的态度在诗中由被动而转主动，动态之中便将诗人对田家生活的羡慕之情悄然呈露。而解答何以诗人会出现这种转变的文字，则是诗的中间两联。那是既对仗工整、又意趣盎然的两联，前两句绘途中之景，有色彩，更有动感，"合""斜"两字尤其传神；后两句则似乎俗得不能再俗，但因为前有"绿树""青山"那一细巧之联作引导，后有"待到重阳日"的浓情预约作殿军，故而俗中见雅，平中见奇。唐人称赞孟氏诗作"遇景入咏，不钩奇抉异，令龌龊束人口者，涵涵然有干霄之兴，若公输氏当巧而不巧者"(皮日休《孟亭记》)，指的正是这类诗。

孟浩然又是唐代大量写作山水诗的第一人。他行踪所至，虽然大都在家乡周围以及吴越一带，但游即赋诗，而诗多熔铸个人对于自然的感受，较之六朝时期山水诗那种较多平面表现自然之美的倾向(如谢灵运诗所呈现的)，是大大地进步了。例如下面这首《与诸子登岘山》：

> 人事有代谢，往来成古今。江山留胜迹，我辈复登临。水落鱼梁浅，天寒梦泽深。羊公碑尚在，读罢泪沾襟。

风格上与孟诗习见者不异，都是以自然的语言表现眼前所见与即景所思，而构思上却能由今思古，给自然之物注入诗人的独特感受。中间穿插"水落鱼梁浅，天寒梦泽深"一联，似是闲笔，却能调节全诗节奏，给读者以想像的空间。结语则沉郁悲怆，余味无穷。又如著名的《宿建德江》：

> 移舟泊烟渚，日暮客愁新。野旷天低树，江清月近人。

用天边的夕阳映衬泊于水岸的舟中之客的愁绪，而又以"新"字形容这种伴随日落而初起的莫名愁绪，诗语间情景交融之奇巧，为前所罕见。而更为出色的，是诗的后两句似乎忽而离开主人公的情绪表现，转去描绘江天景致。但旷野中因视野开阔而造成的天高树低，江面上因水清而显现的水中之月与人的

贴近，又实无一不系于人的情绪与感觉。表现这种自然与人的亲近，其潜在的含义，是浪迹天涯的游子，内心总有一份难以排遣的与尘世的疏离感。这份疏离感不能简单地用给人以喜或给人以悲去概括，它更多的是表现了人生的一种莫名的惆怅。孟浩然借山水诗来艺术地表现人作为自然的存在及其面对自然时所特有的心态，无疑是大幅度地拓展了山水诗的表现空间。

从艺术表现手法上看，像《宿建德江》的“野旷天低树，江清月近人”两句，还反映出孟浩然诗歌创作的一个重要的成就，就是更加注重用诗的语言铸造文学意象；更明确地说，是注意在对自然物的描绘中，以凝练的诗语给对象注人浓烈的主观色彩。这种注重意象创造的表现方式，在前此的文学中偶有呈现，但多偏重于主观色彩的表露而忽视了诗语的凝练（如西晋文学）。而同时又有一部分作品，则偏重于诗的形式之美而忽视了主观色彩的融入（如梁陈时期的一些诗作）。两者均未能完美结合，至孟浩然则明显进步了。这种注重意象构造的方式，在以后的唐诗中得到了长足的发展，成为唐诗区别于其他时代诗歌的一个重要特征。

孟浩然的另一些诗，常以天真而富于情趣见长，显现出这位终于未能入仕的老隐士对于人情自然的深刻观察力，以及充分享受自由人生乐趣的心志。如传诵千古的小诗《春晓》：

春眠不觉晓，处处闻啼鸟。夜来风雨声，花落知多少。

短短四句诗，却蕴含着浓厚的春的气息。前两句所赞颂的，是自足的生命与春天的蓬勃生机相结合而形成的美，后两句则用了一种转折的笔法，写出一觉醒来的主人公由落花而伤春、惜春的心情，那是一种源自春天的淡淡的忧愁，一丝不易被人觉察的感伤。此诗之所以成功，也就在于它用平易而又恬静的语句，深刻地描写了人们对于春天的独特感受和情绪。再如《济江问同舟人》：

潮落江平未有风，轻舟共济与君同。时时引领望天末，何处青山是越中。

把一处将要呈现于眼前的他乡，表现得如同久别的亲友，情趣天真，锻造无痕，可谓七绝妙作。

孟浩然在唐代前期诗坛上是一个身虽在野，而名闻当世的重要诗人。他的人品与他的作品，受到了当时年辈稍晚的许多著名作家的羡爱。青年时代的李白，即写有“吾爱孟夫子，风流天下闻。红颜弃轩冕，白首卧松云。醉月频中圣，迷花不事君。高山安可仰，徒此揖清芬”（《赠孟浩然》）那样备极赞美的诗句。天宝后期丹阳殷璠编《河岳英灵集》，又称赞其诗“无论兴象，兼复故实”、“文采丰茸，经纬绵密，半遵雅调，全削凡体”。从某种意义上说，孟诗与前

面介绍的张九龄的作品，既分别代表了在野在朝诗人在不同的地位上对唐诗发展的开拓性的贡献，也代表了唐诗发展至玄宗前期所已具有的多侧面的表现方式与不同的主题，它们共同成为唐诗繁荣的序曲。

王　维

王维（约701—761），字摩诘，原籍太原祁县（今属山西），其父王处廉官终汾州司马，徙家于蒲州（今山西永济），故为蒲州人。他年轻时有过一段隐逸生涯，其间对文学、绘画与音乐都下过钻研功夫。开元九年（721）进士及第，调任大乐丞。后受牵累而贬谪为济州司仓参军。开元二十二年（734），张九龄始任中书令，他被提拔为右拾遗。三年后，张九龄被贬为荆州长史，他也离开京城，远赴塞外，在河西节度副使崔希逸幕中供职。数年后返回长安，历官左补阙、库部郎中、吏部郎中、给事中。天宝十四载（755）安史之乱起，次年乱军攻入长安，他被捕而又被迫出任伪职。至德初，官军收复两京后，他因被叛军拘禁时曾赋《凝碧池》诗，表白其对唐王朝的忠心，又因其时已居高官的弟弟王缙请削己之职为兄赎罪，故未遭严厉处分，仅降职为太子中允。此后累迁至尚书右丞，故世称其为王右丞。有《王右丞集》。

王维的幼年时代，是唐诗发展的转折时期。沈佺期、宋之问虽老而犹在；陈子昂尽管在他出生后不久即谢世，其力倡新诗风的呼唤却余响不绝；而《春江花月夜》的作者张若虚则正当盛年。他在这样的文学启蒙背景下成长起来，年轻时期的诗歌创作也就不可避免地浸润了转折初始期唐诗的丹彩与风情。他写于十六岁（一说写于十八岁）时的《洛阳女儿行》，便很有些模仿唐代诗风转变初期的歌行的意味：

> 洛阳女儿对门居，才可颜容十五余。良人玉勒乘骢马，侍女金盘脍鲤鱼。画阁朱楼尽相望，红桃绿柳垂檐向。罗帏送上七香车，宝扇迎归九华帐。狂夫富贵在青春，意气骄奢剧季伦。自怜碧玉亲教舞，不惜珊瑚持与人。春窗曙灭九微火，九微片片飞花琐。戏罢曾无理曲时，妆成只是薰香坐。城中相识尽繁华，日夜经过赵李家。谁怜越女颜如玉，贫贱江头自浣纱。

此诗诗题源于梁武帝萧衍《河中之水歌》中“洛阳女儿名莫愁”句，而全诗主旨则在描绘唐代贵族女子奢华的生活。诗中用了许多浓彩笔墨渲染这些似乎一辈子都无忧无虑的美人婚前婚后的物质享受，但在诗尾却引入与之貌美相同而生活境遇截然相反的浣纱女形象，借对照而表现诗人的思索。尽管整首诗

的深刻程度不如刘希夷《代悲白头翁》、张若虚《春江花月夜》，但其表现主旨的方式，则显然与刘、张等人的作品颇为相似，都是在极写繁华之后，揭示出人生的悲惨一面；不过刘、张是纵向的比较，王维此诗是横向的比较。

王维年轻时候另有一些铅华洗尽、语言简练的作品，显示了他具有深入把握诗的特质以传神地表达个人情感的潜力。其中最著名的，是他十七岁时写的绝句《九月九日忆山东兄弟》：

> 独在异乡为异客，每逢佳节倍思亲。遥知兄弟登高处，遍插茱萸少一人。

诗的前两句以看似极平常的语言，表述了具有普遍人性意味的佳节思亲主题；而落笔所重，则在首句的一个"独"字和两个"异"字，以此创造出一种个人离乡的孤独情绪，来反衬佳节思亲程度的浓烈。后两句又将意绪飘然落至所思亲人处，用想像彼地彼时"我"不在场的情景方式，借对方的失落感再一次反衬出思亲之人的孤独与怀乡之意。这种在极为有限的篇幅中打破时空界限，反复照应以组合意象，进而表现出带有普遍性的个人情感的艺术创造方式，是王维以后诗歌创作中常用并且日臻圆熟的手法。如他的一首题为《杂诗》的五绝："君自故乡来，应知故乡事。来日绮窗前，寒梅著花未?"便同样是以跨越时空的形式，通过向乡人询问故乡梅花开放胜景的情节，来传神地刻画诗人的思乡之情。

王维早年诗歌中的另一值得重视之处，是对近体诗的语言的探索。自魏晋以来，诗歌已逐步形成一种以显示感情的强度和深度为主，使语句构造(包括句子间的逻辑联系)适合此一要求的特殊语言，沈佺期、宋之问的律诗的出现，更在近体诗中把诗歌语言的特殊性推到了一个新的阶段，诗句甚至可以不是一个语法结构完整的独立句子(参见本编第六章第五节论沈佺期、宋之问的部分)。但在王维早期的近体诗中，又出现了某种向日常语言倾斜的特点，上引《杂诗》的"君自故乡来，应知故乡事"就是一个突出的例子。语言朴素，看不出雕琢痕迹，而且不避重复，短短的十个字中，"故乡"二字就出现了两次。但这种重复，正突出了他对故乡的深切怀念。加以起句突兀，使人不知其关心的重点在"君"抑在"故乡"；读到第二句，虽然明白了上述疑点，却又会急于知道其所关心的是故乡的何等大事。读完全诗，始恍然于其关心之琐细，同时也就为其对故乡的深情所深深感动。全诗的结构，如抽茧剥丝，连绵不绝而层层深入。总之，此诗是以接近于日常用语的素朴语言，表述其深厚的感情，并不着痕迹地运用修辞手法和巧妙的结构，使其感情得以强烈地打动读者。他的《九月九日忆山东兄弟》也有类似的特点。如就近体诗的发展来考察此种倾向，则

孟浩然的《春晓》等诗也有类似的印痕，但不如王维这些诗鲜明；而且孟浩然只比王维大十二岁，王维作《九月九日忆山东兄弟》时又只有十七岁，所以，把王维作为近体诗中这种倾向的最早的突出代表当无大误①。而在后来的近体诗中，这种倾向不但继续存在，并且愈益发展，如李商隐脍炙人口的"君问归期未有期，巴山夜雨涨秋池。何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时"（《夜雨寄北》），起句突兀，第一句中有两个"期"，第二句与第四句的"巴山夜雨"重出，可说是更集中地体现并强化了上述特点。

王维进入中年后的诗作，其个人境遇的印痕较前强烈，尤其是开元二十五年后有一段时间他在凉州崔氏幕中，边地塞上的特殊生活使他的诗也染上了一种瑰奇的色彩。像《使至塞上》：

> 单车欲问边，属国过居延。征蓬出汉塞，归雁入胡天。大漠孤烟直，长河落日圆。萧关逢候骑，都护在燕然。

诗中描绘诗人轻车出使，慰问边关将士时的所见，把无生命的蓬草和有活力的雁行都表现得颇有动感，而与这种动感相联系的汉、胡界域，则容易使人联想起当时唐朝军队与吐蕃的交战。诗中最出色的一联是"大漠孤烟直，长河落日圆"，前一句的创意可能源自齐梁诗人范方《之零陵郡次新亭》诗中的"天末孤烟起"句，但衍化为一联后对仗工整，意象弘阔，并富于美术上的装饰味。这说明诗人具有善于将绘画构图技巧完美地表现为文字的卓越才能。诗的结尾则带有戏剧性，以萧关偶遇侦察骑兵，指示边塞将领仍在前线燕然山的情节，把诗境进一步拓展至文辞之外。

不过从总体上看，进入中年以后的王维，生活基本上还是比较平静而优裕的；他把自己早年对隐居的兴趣带进了此时的仕宦生涯，先在终南山置别业，继而又得宋之问旧宅辋川山居，就此过上了一种亦官亦隐的特殊生活。他的诗因此也呈现出主要描绘、表现山水田园的趋向。他被后人广泛称颂的作品中，大部分是写山居的静谧与闲适的。如《山居秋暝》：

> 空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。

境象清晰爽丽，旨意浅显超脱，以美的自然召唤诗人归隐作结，有巧夺天工之妙。又如写终南别业所在的《终南山》诗：

> 太乙近天都，连山到海隅。白云回望合，青霭入看无。分野中峰变，

---

① 崔颢的《黄鹤楼》诗也有这样的倾向，但现在尚无证据证明崔颢的年岁长于王维，也不能证明其《黄鹤楼》诗的写作早于王维的这些诗。

阴晴众壑殊。欲投人处宿，隔水问樵夫。

叠用多个因自然因素而变幻态势、位置、色彩、明暗的自然境象，表现已融会于自然的诗人面对此景的惊喜与惬意，有一种斑斓却不驳杂，述景又能表情的独特诗意。诗的末两句，则与《使至塞上》结尾同样具有一种戏剧效果，不同的是这里隔着一潭清水向素不相识的樵夫打探投宿处的景致，较前诗候骑报信的实境描写显得更为空灵，因而也更富情趣。

王维的山水田园诗中，还有不少以他后期别业辋川别墅及其周围景色为背景。五绝组诗《辋川集》二十首尤为著名，每诗咏一景。其中常为人称引的，是如下两首：

空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。(《鹿柴》)
木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。(《辛夷坞》)

前一诗着眼于从声、光的变幻表现空山的静谧，其中“返景入深林，复照青苔上”两句，本于梁代刘孝绰《侍宴集贤堂应令》诗中“反景入池林，余光映泉后”一联，而更富于纵深度与色彩感；后一诗则以芙蓉花的自开自落喻指自然的代谢。两诗都突出描写了王维诗中经常出现的空山无人的意象，联系他中年以后喜欢参禅礼佛的经历，可以说这种对于“空”境的偏爱，乃是其宗教情怀的艺术呈现。而两首诗都具有的不动声色、超然物外的表述方式，又可以说是与他所熟悉的佛教典籍表述方式相一致的。这些特征在《辋川集》以外的其他诗中仍可以经常看到，像题写友人皇甫岳所居“云溪”之地的《鸟鸣涧》一诗：

人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中。

诗起首虽述及“人闲”一景，全诗所侧重的，则依然在空山一面。在这月光所照及的空山之中，忽然可以听到因月出而受惊的山鸟鸣叫起来，夜的静被暂时打破了，但山的空旷却也更加鲜明地凸现了。这是对梁代诗人王籍《入若邪溪》诗中“鸟鸣山更幽”一句的出色的形象化诠解，而整体构思似乎又受到过像陈后主《同江仆射游摄山栖霞寺》诗中“山空明月深”之类诗境的启发。又如《山中》诗：

荆溪白石出，天寒红叶稀。山路元无雨，空翠湿人衣。

诗的后两句描绘的，虽然是自然山色的空灵秀翠，使得行进于山间之人的衣服显得湿润那样一个自然的美景，但联系前两句表现的寒天萧瑟景象来考察，“空翠湿人衣”是不可能的，所以这其实是诗人的幻觉而非实境。以主观感受来取代客观实际，从佛教以心为一切的本源的观点来看，原是很正常的事，因此，王维这句颇富美感的诗正是佛教思想影响下的产物。另一方面，这也反映

了在唐诗发展中其意象营造向主观倾斜的历程。

王维的不少诗作，在当时即入乐为歌，其中最负盛名的是《送元二使安西》，又名《渭城曲》：

渭城朝雨裛轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

据载，唐人取此歌作为送别之曲，且将末句"西出阳关无故人"反复重叠歌唱，称为"阳关三叠"。从文学的角度看，这种叠句的表现形式，由于所叠之句恰好表现了令人感伤的事实，因此在送别之曲中出现，无疑具有一种强烈的情感冲击力与颇有情致的现场效果。至于另一首在唐代广泛传唱，据说歌词亦出于王维之手的《相思》，即"红豆生南国，春来发几枝。劝君多采撷，此物最相思"，则又纯粹是以细腻的感情抒写打动人心，让人很容易联想起王维早年的那首思亲之作。音乐与文学的结合，与后人评论王维作品"诗中有画，画中有诗"一样，都反映了王维擅长运用其他艺术类别的特性去丰富文学的表现力与内涵深度。

通观王维一生，从时间上说他完整地经历了唐玄宗开元二十九个年头和天宝十四个春秋这两段史家合称"盛唐"的历史时期。从创作上看，他年轻时代的作品一方面尚未脱尽唐初诗歌的风貌，另一方面也已开始有自己的特色，而中年以后之作，则以山水田园诗为主，边塞诗为辅，诸体悉能，众艺交融，而作品的艺术个性又极为鲜明。因此他可以说是名副其实的"盛唐"诗人。而如果我们把他和他的作品与同时期的大诗人李白及其诗歌作一比较，又会发现一些十分有意味的现象。两人年岁大约相仿，但生活经历截然不同：李白浪迹天涯，王维则大半辈子都在京城郊外的别业中度过。李白的诗更多地富于浪漫气息，"天然去雕饰"，有壮美之风；王维的诗则精工细琢，除一小部分作品外，大都以巧丽秀美取胜。然而，如果探寻两人在文学上表现出不同风貌的现实背景，则又可以发现不论是李白的浪漫壮美，还是王维的巧丽秀美，都是唐代开元、天宝时期社会经济繁荣与富足，以及因之而来的士大夫在现实生活中较少受到束缚的成果。王维的诗表面上似乎远离尘世的喧嚣，但诗中所展现的诗人对纯美的注视，以及对诗的形式与意境创造的讲究，实是一种完全个人化的艺术探索。他的山水诗中有人与自然的相忘，但没有自然与人的尖锐对立；他的田园诗中颇有禅意，但却不枯寂，不灰暗，反倒因此流转无碍，生机盎然。这一切都是他的自我的体现。而李白的诗歌创作也正是在体现自我的道路上行进的。这就是他们诗歌的共同点，尽管他们的诗歌风格很不相同，而且李白在体现自我方面无疑更为勇猛。

王维在诗歌创作上所取得的成就，自然也与前辈诗人的开拓性工作分不开。就山水田园诗而言，六朝山水诗尤其是梁陈山水诗的传统，与稍前的孟浩然的大量实践，无疑对王维的创作具有启发性。不同的是六朝山水诗还比较平面化，孟浩然的作品相对而言还较多率性之辞，王维则更为精致；六朝山水诗大家往往好在诗中言理，孟浩然写山水而较多引史入诗，王维则更喜欢纯粹地描绘山水美本身。王维的边塞诗尽管写得不多，却在境界铸造与遣辞等方面与王昌龄等人的作品不无关联。

王维诗歌对唐代中期及以后诗歌的发展，具有深刻而又久远的影响。中唐诗人或重视意象铸造，或点染个人情愫，或引禅入诗，或细摹山水，都不同程度地从王维的作品中获取了灵感与养料。唐代宗故以"天下文宗"称誉王维（见《答王缙进王维集表诏》）。唐以后的诗史上，又颇有人奉王、孟诗派为大宗，像清代前期大家王士禛，即在创作中刻意追求王维式的艺术境界与情趣，虽未能达到与王维诗歌相仿的程度，却也从一个侧面显现了王氏作品的长久的艺术魅力。

第五节　李　白

李白是唐代的伟大诗人，也是中国文学史上最伟大的诗人之一。他的作品把唐代诗歌推到了一个新的阶段。在他以前，在中国古代文学中，没有哪一个诗人曾那样地热情讴歌生活，显示强大的生命力，也没有哪个作家向往过他所憧憬的那种自由。他的诗波澜壮阔，气象万千，但又不乏清新、明媚、宁谧之作，对中国文学史来说，他像是一颗发出巨大光芒的划过长空的彗星。

李白的生平

李白（701—762），字太白。他出生在碎叶①。据陈寅恪先生考证，他本是西域胡人，已与汉族同化②。他自称原籍陇西成纪（今甘肃静宁）。约五岁时，随他父亲移居绵州昌隆（今四川江油）。他父亲在有关的古代资料中被称为"李客"，这"客"字是他父亲的名还是对非土著人的泛称，在研究者中有不同看法。

---

① 碎叶，唐代安西四镇之一，治所在碎叶城（在今吉尔吉斯斯坦境内）。

② 见《金明馆丛稿初编·李太白氏族之疑问》。

李白出生在一个富裕的家庭，但从小所受的教育非常奇怪，他自己说："五岁诵六甲，十岁观百家"(《上安州裴长史书》)，"十五观奇书，作赋凌相如"(《赠张相镐》)。在这里，他没有提到儒家，尽管在百家中也可以包括儒家，但是这至少说明他并不觉得儒家比百家中其他各家有什么特别需要尊重之处。在别的作品里，他也没有对儒家表示过特别的尊重，不但在《行行且游猎篇》中说"儒生不及游侠人，白首下帷复何益"，在《嘲鲁儒》里说"鲁叟谈五经，白发死章句"，"秦家丞相府，不重褒衣人"，而且还在《庐山谣寄卢侍御虚舟》中说："我本楚狂人，凤歌笑孔丘。"像这样的对儒家的态度，说明他在少年时所受的教育中恐怕并没有给予儒家高于百家中其他流派的地位。

他还一再把自己比作鲁仲连，《古风》第十说"齐有倜傥生，鲁连特高妙"，"吾亦澹荡人，拂衣可同调"；《五月东鲁行答汶上翁》说"我以一箭书，能取聊城功。终然不受赏，羞与时人同"；《赠从兄襄阳少府皓》说："结发未识事，所交尽豪雄。却秦不受赏，击晋(一作"救赵")宁为功"。这里所说的"一箭书"、"却秦"都是指鲁仲连的事情。鲁仲连是战国时纵横家一派的人物，声称自己宁可投海而死，也决不接受暴秦的统治；曾帮助其他国家反抗秦军，取得明显的成绩。赵国的平原君为了他的功绩要封他为官，又要送他黄金，他都坚决拒绝。此外，李白还很崇拜侠士，在下文中将要引及的《侠客行》，实际上也就是他心中的理想。由此可见，李白的为人与思想和儒家确有相当大的距离。这大概跟他从小就没有好好地接受过儒家的熏陶有关。当然，李白也相信道教，想做神仙，这是当时的社会风气如此。

从李白对鲁仲连的推崇中，可知他的事业心是很强的。基于这样的愿望，李白于大约虚龄二十五岁(725)左右，离开四川，漫游各地。他先从四川到荆门附近[①]，然后至浙江嵊县一带，因为当地风景秀美。其行程大抵是由今湖北省，经湖南、江西而入浙江，到嵊县以后，可能再由浙江经今南京一带，再由江苏经安徽回到湖北。在虚龄二十七八岁时，与高宗朝的宰相许圉师的孙女在今湖北安陆结婚，并住在安陆，许氏为他生了一男一女。婚后，他仍时时出游，游踪所达，北至太原，东抵齐鲁，南到吴越。但过不几年，李白就与许氏离异了。至迟在开元二十一年(733)秋天，他去当时的京城长安，想在那里找到建功立业的机会。他是从南陵(今安徽南陵县)出发的，其时他的子女也在南陵；出发前他写了《南陵别儿童入京》："游说万乘苦不早，着鞭跨马涉远道。会稽愚妇轻买臣，余亦辞家西入秦。仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人。"他对前途充满了希望。

---

① 荆门，山名。荆门山在今湖北宜都县西北，长江南岸。

李白在长安与担任太子宾客的著名文人贺知章、书法家张旭，以及另外一些上层人物结交，他们常在一起豪饮，因此被人们称为“饮中八仙”，杜甫后来还特地写了《饮中八仙歌》。其中贺知章对他的诗特别钦佩，称他为“谪仙人”。但是在政治上没有获得进身的机会，所以他又离开长安，把孩子从南陵带到了山东，就在那里落户，他自己则仍到很多地方漫游，并在吴地与一姓刘的女子结合，在那里至少住了三年。天宝元年(742)，可能由于唐玄宗妹妹玉真公主的推荐，唐玄宗下诏征李白入京。李白就在吴地与他的妻子告别，应诏去长安。行前写了《别内赴征三首》，其第一首说：“王命三征去未还，明朝离别出吴关。白玉高楼看不见，相思须上望夫山。”

他一到长安，开始时唐玄宗对他很重视，命他供奉翰林，间或叫他起草一些诏告文件，他自己也很兴奋，以为实现抱负的机会来到了。但他自由率直的性格，跟这种官僚环境很不适应，唐玄宗也慢慢地对他产生厌倦。当时，他有两首诗，很能反映这种情况。节录如下：

> 凤凰初下紫泥诏，谒帝称觞登御筵。揄扬九重万乘主，谑浪赤墀青琐贤。朝天数换飞龙马，敕赐珊瑚白玉鞭。世人不识东方朔，大隐金门是谪仙。西施宜笑复宜嚬，丑女效之徒累身。君王虽爱蛾眉好，无奈宫中妒杀人！(《玉壶吟》)
>
> 青蝇易相点，白雪难同调。本是疏散人，屡贻褊促诮。(《翰林读书言怀呈集贤诸学士》)

不过，这一时期的长安的生活对李白还是有好处的。他对于当时政治上的黑暗面看得较为清楚了。他的《古风》第二十四首写宦官的气焰之盛说：“大车扬飞尘，亭午暗阡陌。中贵多黄金，连云开甲宅。”在《古风》第四十六首中又写上层的情况说：“王侯象星月，宾客如云烟。斗鸡金宫里，蹴鞠瑶台边。举动摇白日，指挥回青天。”统治集团只注意享乐，随心所欲，他们已经腐朽了。这两首诗都写于长安。他感到没有必要再呆在长安了，于是就自己要求离开。

走出长安后，李白又开始了他的漫游生活。他先去河南商丘、开封和洛阳，并于天宝三年(744)在洛阳与杜甫相会，建立了亲密的友谊。不久，他们在兖州分别。李白自此遍历江南江北各地，生活很不得意，有时还得看别人的白眼。旧日的朋友也有不少与他疏远了，正如他自己所说：“一朝谢病游江海，畴昔相知几人在？前门长揖后门关，今日结交明日改。”(《赠从弟南平太守之遥》)这使他更加体会了人生的悲欢哀乐，对现实有了进一步的认识。其时李白对国家军政大事异常关心，写了不少涉及时事的诗篇。

他的个人生活在这一时期也有相当大的变化。由于长期不回吴地，姓刘

的妻子终于与他离异了；两人都为此很痛苦。他又与鲁地一个女子结合，但后来也分手了。最终与宗氏结婚。宗氏的上代宗楚客曾三次做过宰相，但后来因罪被杀。

天宝十四载(755)，镇守北方边境的大将安禄山反叛，次年攻占长安。安禄山死后，他的部将史思明统率叛军，继续与政府军作战。安、史叛军对汉族人民残暴杀掠，社会各个方面都遭到严重破坏。这对李白的晚年具有深刻的影响。

安史之乱爆发时，李白正在安徽宣城。国家的危难，人民所遭到的灾祸，使他感到异常悲痛和愤慨。他渴望参加战斗，为国家贡献自己的力量。肃宗至德元载(756)，永王李璘以抗敌为号召，在江陵起兵，并邀请李白参加他的幕府。李白接受了邀请。然而，李璘却想乘机扩充自己的势力，与他的哥哥肃宗(李亨)发生了矛盾，不久就被肃宗的军队所消灭。李白也因此获罪，被投入了浔阳监狱，终遭流放夜郎(今贵州正安县)的处分。幸而中途遇到大赦，才得再获自由。这时他已是五十九岁的高龄了。流放回来，一度曾准备从军去讨伐叛乱，但在路上忽然生起病来，这一愿望也终于没有实现。宝应元载(762)死于当涂，年六十二岁。

李白的诗

李白的诗歌，内容丰富，激情洋溢，具有高度的艺术成就，在我国古代作家中，称得上"前无古人，后无来者"。他与屈原常被相提并论，但屈原的作品充满愤激，李白的诗主要是讴歌，——对生命的讴歌。

在内容上，李白的诗歌可概括为：对生活的热情，对人的关心，对自然——自我的外化——的热爱。

首先，是对生活的热情。

李白的诗，虽然也有倾诉个人生活的愁苦的，如《醉后赠从甥高镇》的"欲邀击筑悲歌饮，正值倾家无酒钱"、"黄金逐手快意尽，昨日破产今朝贫"之类，但即使在这样的诗里，也仍然存在着"且将换酒与君醉，醉归托宿吴专诸"这样的豪气，决不被生活的愁苦所压倒。更多的诗则赞美了生活中的种种乐趣。甚至在常人看来并不能引发快乐的处境，在他笔下也变得生趣盎然。最突出的是《月下独酌》：

花间一壶酒，独酌无相亲。举杯邀明月，对影成三人。月既不解饮，影徒随我身。暂伴月将影，行乐须及春。我歌月徘徊，我舞影零乱。醒时同交欢，醉后各分散。永结无情游，相期邈云汉。(其一)

孤身独处，寂寞得只能跟明月及自己的影子作伴。他也明知月亮与身影都无知无觉，但仍然自歌自舞，歌唱时欣赏月亮的缓缓移动，舞蹈时欣赏零乱的身影，并由此感到无穷的欣慰。这是一种几乎在儿童身上才能看到的天真的情趣，而在儿童的天真情趣中正蕴藏着旺盛的生命力。

正因如此，生活中很多现象都引起他的由衷的赞美，无论是“炉火照天地，红星乱紫烟，赧郎明月夜，歌曲动寒川”(《秋浦歌》其十四)的工人劳动的夜景，还是“长干吴儿女，眉目艳星月。屐上足如霜，不着鸦头袜”(《越女词》其一)的少女美丽的青春，都使他神往。正如儿童一样，生活对于他具有无穷的吸引力；跟儿童不一样的是，他把这种吸引力又转达给读者，使读者与他一起欢喜赞叹。

当然，对他来说，更具有吸引力的是他亲自参与的享乐生活。这主要是喝酒，尽管也掺杂一些别的；如“有时六博快壮心，绕床三匝呼一掷”(《猛虎行》)之类。而他之所以喜欢喝酒，并不仅仅在于酒本身，更在于由此所体现的境界。这从下面的场景可以看得很清楚：

……银鞍金络到平地，汉东太守来相迎。紫阳之真人，邀我吹玉笙。餐霞楼上动仙乐，嘈然宛似鸾凤鸣。袖长管催欲轻举，汉东太守醉起舞①。手持锦袍覆我身，我醉横眠枕其股。当筵意气凌九霄，星离雨散不终朝。……(《忆旧游寄谯郡元参军》)

他所念念不忘于这次酒筵的，是筵中“凌九霄”的“意气”、“不终朝”的忘情。在这样的场合，人忘掉自己身上的束缚，任着自己的心意，尽情享受生命的欢乐。当然，这种境界也可以以别的形式表现出来，例如《襄阳歌》：“落日欲没岘山西，倒着接䍦花下迷。襄阳小儿齐拍手，拦街争唱白铜鞮。傍人借问笑何事，笑杀山公醉似泥。”这里没有“仙乐”，没有汉东太守的“起舞”。但对醉后的山公来说，仍然有着自由自在、无拘无束的快乐。

不过，李白所最渴望的并不是生活上的享乐，而是建功立业，使自己的才能得到充分的发挥。他之歌咏享乐的生活，是因为他觉得自己的抱负必能实现，所以他具有享乐的条件。《将进酒》说：

君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回！君不见高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪！人生得意须尽欢，莫使金樽空对月。天生我材必有用，千金散尽还复来。烹羊宰牛且为乐，会须一饮三百杯。

在这里歌咏享乐和对于自己才能的自信，紧密地结合了起来。人生之所以应

① 汉东太守，原作汉中太守，研究者一般认为“汉中”为“汉东”之误，今据改。

该“尽欢”，是因为生命短促，不尽欢就辜负了这有限的而且是迅速流逝的生命；但同时也必须充分发挥自己的才能，这才具有“尽欢”的条件，使得“千金散尽还复来”。当然，李白并不是为了生活上的尽欢才去发挥自己的才能的；他本来就迫切地要求实现自己的抱负，因此非发挥才能不可。

他经常自比管仲、诸葛亮。在《留别王司马嵩》中说：“余亦南阳子①……功成还旧林。”他要像诸葛亮那样地建立一番伟大的事业，在成功以后返回“旧林”。这是他在许多诗中一再出现过的思想，反映了他的理想的最根本的两个方面：做一番事业和不受束缚。其所以要“功成还旧林”，那是因为“松柏本孤直，难为桃李颜”（《古风》第十二），一直在朝廷做官是他所受不了的。但如隐居一世以保持清高，就像孔子的弟子原宪一样，他又认为是可耻的：“羞入原宪室，荒径隐蓬蒿。”（《白马篇》）因为，“苟无济代心，独善亦何益”（《赠韦秘书子春》），像原宪这样度过一世，生命又有什么意义呢？

也正因此，对理想的执着和对个人尊严的坚持，就成为李白显示其生活热情的诗歌的两大支柱，并使他的诗不只是对于生活温馨的赞歌。

李白一再讴歌自己的抱负和巨大的才能，为自己的抱负不能实现而悲愤，因此，他与当时的现实实际是对立的。他不仅批判当时的统治集团，而且也批判“世人”；他在自己诗中的形象是一个孤傲的形象。这种形象在屈原的作品里就出现过，但李白的自我形象却更富于冲击力。这从《梁甫吟》一诗里可以看得很清楚：

> 长啸梁甫吟，何时见阳春？君不见，朝歌屠叟辞棘津，八十西来钓渭滨。宁羞白发照清水，逢时壮气思经纶。广张三千六百钓，风期暗与文王亲。大贤虎变愚不测，当年颇似寻常人。君不见，高阳酒徒起草中，长揖山东隆准公。入门不拜骋雄辩，两女辍洗来趋风。东下齐城七十二，指挥楚汉如旋蓬。狂客落魄尚如此，何况壮士当群雄！我欲攀龙见明主，雷公砰訇震天鼓，帝旁投壶多玉女。三时大笑开电光，倏烁晦冥起风雨。阊阖九门不可通，以额叩关阍者怒。白日不照吾精诚，杞国无事忧天倾。猰貐磨牙竞人肉，驺虞不折生草茎。手接飞猱搏彫虎，侧足焦原未言苦。智者可卷愚者豪，世人见我轻鸿毛。力排南山三壮士，齐相杀之费二桃。吴楚弄兵无剧孟，亚夫咍尔为徒劳。梁甫吟，声正悲。张公两龙剑，神物合有时。风云感会起屠钓，大人岘屼当安之？

诗中既批判当时的统治集团，又指出“世人”与他的矛盾。这样的处境跟屈原

① “南阳子”指诸葛亮。

似乎颇为相似，而且，“以额叩关阍者怒”无疑是从《离骚》的“吾令帝阍开关兮，倚阊阖而望予”变化而来。但是，李白的形象却远为有力，这不仅是因为诗中出现了“以额叩关”这样为屈赋所无的勇敢动作，而且，诗中作为李白陪衬的吕望与郦食其的形象也都充满主动性而显得强大有力，而这种主动性其实是李白赋予他们的。例如，所谓的“广张三千六百钓”，实际上是吕望钓了十年的鱼，是一个漫长而消极的等待，命运并不操在吕望自己手里，倘若不是文王发现了他，他大概也就只能以钓鱼终其一生。但在李白的这两句诗中，漫长的等待化成了气势宏伟的行动，并且以这种行动所体现出来的“风期”，吸引了文王，这就变被动为主动。郦食其的“入门不拜骋雄辩”固是事实，但说刘邦“来趋风”，这已是夸大，至于“指挥楚汉如旋蓬”，则根本是无中生有。但这样一来，郦食其就更了不起，因为楚汉争雄的局势，变成由他在指挥了。陪衬人物已经如此，李白的形象自更显得强大有力。但是，这样的人物竟然见不到明主，并被世人视为“鸿毛”，所以它也就成为对于统治集团和世人的强力冲击。

这样的诗篇和诗句，在李白的集子里不一而足，例如《赠新平少年》，他在其中诉说自己的处境是：“而我竟何为？寒苦坐相仍。长风入短袂，内手如怀冰。故友不相恤，新交宁见矜？摧残槛中虎，羁绁鞲上鹰。何时腾风云，搏击申所能？”在《行路难》其二中，他说“大道如青天，我独不得出”、“淮阴市井笑韩信，汉朝公卿忌贾生”。不过，虽然他对统治集团跟世人都作了冲击，其重点还是在统治集团。《行路难》其二特地指出：“昭王白骨萦蔓草，谁人更扫黄金台！”最根本的是因为当时已经没有像燕昭王那样礼贤下士的君主了。

在坚持个人的尊严方面，李白在《梦游天姥吟留别》里所说的“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”，是最典型的表白。对他来说，“开心颜”是最为重要的，因而他决不肯压抑自己。由于生活在封建社会里，他对皇帝当然不敢直接表示不敬，但对宰相以下的权贵，却不肯谄媚奉迎，在他的诗里经常出现“曳裾王门不称情”（《行路难》其二）、“一醉累月轻王侯”（《忆旧游寄谯郡元参军》）之类的诗句；《侠客行》、《白马篇》更是他的自喻。在前一首中他说：“闲过信陵饮，脱剑膝前横。将炙啖朱亥，持觞劝侯嬴。三杯吐然诺，五岳倒为轻。眼花耳热后，意气素霓生。”在后一首中则是：“酒后竞风采，三杯弄宝刀。杀人如剪草，剧孟同游遨。发愤去函谷，从军向临洮。叱咤经百战，匈奴尽奔逃。归来使酒气，未肯拜萧曹。”这些作品都具有傲岸不屈的特征。他愿意为国家建功立业，但无论如何不能对权贵奴颜婢膝。所以，对于臣子中地位最高的宰相萧何、曹参都不肯下拜；王侯中能够礼贤下士的，像信陵君等，他可以与他们平辈论交，作为很熟的朋友往来。而更重要的是，在这些诗里他都强调了个人的力量，对于封建等级制度则视若无物。甚至可以“杀人如剪草”，跟著名的游侠剧

孟之类去干王朝统治所不允许的勾当。这样一种与统治、与社会对峙的强大有力的形象，显然是屈赋中所没有出现过的。同时，他对当时的现实显然具有冲击作用。

李白诗的第二个重要内容，是对人的关心。

马克思和恩格斯曾经在《神圣家族》中以肯定的态度引用过霍尔巴赫的如下意见："人对于和自己同类的其他存在物的依恋只是基于对自己的爱。"李白对自我的尊重也导致了他对别人的生命的重视和关怀。因此，在他的诗里，对朋友有真挚的感情，对妻子、儿女有出自衷心的爱，对广大的人群的命运，他亦非常关注。

他为朋友所写的诗，一般都情真意切。其中《赠汪伦》、《闻王昌龄左迁龙标遥有此寄》两首尤为人所传诵。

> 李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声。桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。（《赠汪伦》）
>
> 杨花落尽子规啼，闻道龙标过五溪。我寄愁心与明月，随风直到夜郎西。（《闻王昌龄左迁龙标遥有此寄》）

前一首所写的是通常的离别，诗歌所运用的语言也素朴而自然，但人们可以感觉到，李白是被汪伦的这种深厚的感情所打动了，他的内心充满了温暖与感激。后一首诗是听说友人遭到了不幸而写的，他因此而深感忧愁，而且一直为之担心，所以他的心也就随着友人到了龙标。仅仅"我寄愁心与明月"一句，就间接显示出了他在月下为王昌龄焦虑不安的情景，以致他眼前显出了王昌龄在龙标的种种幻象，使他感到自己的心已经随着明月到了那儿的上空，看到了王昌龄的一切。

李白为妻子而写的诗，最有特色的是《久别离》：

> 别来几春未还家，玉窗五见樱桃花。况有锦字书，开缄使人嗟。至此肠断彼心绝，云鬟绿鬓罢梳结，愁如回飚乱白雪。去年寄书报阳台，今年寄书重相催。东风兮东风，为我吹行云使西来。待来竟不来，落花寂寂委青苔。

这首诗大概是李白为他在吴地姓刘的妻子写的。他在被唐玄宗征召到长安去时，是从吴地出发的，但他在失意离开长安时，却去了今天的河南商丘一带，这也就是他在《梁园吟》里所说的："我浮黄河去京阙，挂席欲进波连山。天长水阔厌远涉，访古始及平台间。"而且，他在这一带逗留了相当长的时间。在这期间，他曾写信给妻子，要她西来。但是，妻子无法做到。到这时，妻子就写信给

他,决定与他离异了[①],这也就是诗中所说的"至此肠断彼心绝"。估计妻子在信里还跟他说明,这是出于无奈,她为此很悲伤。李白在诗中对妻子没有任何的埋怨和不满。他自己为这一变故而肠断,但他也知道她亦同样地非常痛苦,甚至比自己更为痛苦,她的"云鬟绿鬓"已经由于愁苦而变得乱如白雪。尽管接到妻子的这封信以前,他一直热切地期待着她的到来,这就是"东风兮东风"这两句诗所表达的意思;但是,一旦知道她不可能再来以后,他只是用"落花寂寂委青苔"这样的诗句来表示他自己的落寞与失望,而且仍然充满着眷恋,没有感到是妻子对不起他。在当时这样的男权社会里,李白能对妻子如此,这是很难能可贵的。

李白为子女所写的诗,感情最深切的是《寄东鲁二稚子》,当时他寄居吴地,可能已与上说的吴地女子结婚,所以已有将近三年没有回东鲁的家了。他想到东鲁的子女在家中的孤单、寂寞的情况,觉得非常痛苦:"娇女字平阳,折花倚桃边。折花不见我,泪下如流泉。小儿名伯禽,与姐亦齐肩。双行桃树下,抚背复谁怜?念此失次第,肝肠日忧煎!"他想像子女在家里的情况是如此地鲜明生动,而在这样的想像中也体现了他对他们的无限爱怜。

李白虽然崇拜侠士,但是,他对于刺杀庆忌的要离却非常反感。因为要离为了达到刺杀庆忌的目的,竟让人杀害了自己的妻子和子女。所以,李白在《东海有勇妇》诗中说:"要离杀庆忌,壮夫所素轻。妻子亦何辜,焚之买虚声!"在中国的传统观念中,妻子和儿女是应该为丈夫、父亲作牺牲的,所以,在安史之乱期间,坚守睢阳的张巡在军粮断绝时,杀掉自己的爱妾给部下分吃,还被传为美谈。而李白的这种对待妻儿的态度,其实是含有人道主义精神的。

李白对广大人群的关心是多方面的,包括精神生活和物质生活。

李白集子中有不少诗,是写女子对丈夫的怀念以及独居的寂寞痛苦。例如《长干行》、《乌夜啼》、《子夜吴歌》、《春思》、《思边》、《独不见》等等。诗中女子的丈夫,有的是自己出去经商或做别的事情的,有的是被国家征发出去服兵役的。但无论是哪一种情况,李白都对她们很同情,为她们深感悲伤。属于第一类型的,可以《长干行》为代表:

> 妾发初覆额,折花门前剧。郎骑竹马来,绕床弄青梅。同居长干里,两小无嫌猜。十四为君妇,羞颜未尝开。低头向暗壁,千唤不一回。十五始展眉,愿同尘与灰。常存抱柱信,岂上望夫台。十六君远行,瞿塘滟滪堆。五月不可触,猿声天上哀。门前迟行迹,一一生绿苔。苔深不能扫,

---

① 李白跟他在吴地的妻子,大概并非正式的婚娶关系,所以女方要离异也用不着征得李白的同意。关于李白的婚姻问题,参见章培恒《献疑集·李白的婚姻生活、社会地位和氏族》。

落叶秋风早。八月胡蝶来，双飞西园草。感此伤妾心，坐愁红颜老。早晚下三巴，预将书报家。相迎不道远，直至长风沙。

诗中的女子还很年轻，在诗中，她回忆了跟丈夫结合的经过，充满着爱情的甜蜜，同时也充分地表达了相思的痛苦。而最突出的是她的为青春的流逝所感到的深切悲哀，也就是她所嗟叹的"感此伤妾心，坐愁红颜老"。诗中的女子是为生命的虚掷而悲哀，而这样的悲哀也正是李白所深深地体会到的。从这也可以说明，只有珍惜生命的人，才会懂得别人从珍惜生命出发的种种感情。

属于后一种类型的，可以《子夜吴歌》其三、其四作为代表：

长安一片月，万户捣衣声。秋风吹不尽，总是玉关情。何日平胡虏，良人罢远征？（其三）

明朝驿使发，一夜絮征袍。素手抽针冷，那堪把剪刀。裁缝寄远道，几日到临洮？（其四）

在这里，妇女对于戍边的丈夫的深切怀念、挚爱和李白对她们的深刻的同情，都写得很鲜明。"素手"两句，固然出于想像，但既符合实际情况，又充分体现了李白对她们的理解。

李白对人群的关心，最突出地表现在他对人群被大量地投入死亡所产生的悲愤。在安史之乱爆发以后，他写过不少诸如"白骨成丘山，苍生竟何罪"（《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》）之类的诗句，显示了他的高度义愤。而在这以前，他早就为人民的非人的遭遇而感到深重的痛苦。

……借问此何为？答言楚征兵。渡泸及五月，将赴云南征。怯卒非战士，炎方难远行。长号别严亲，日月惨光晶。泣尽继以血，心摧两无声。困兽当猛虎，穷鱼饵奔鲸。千去不一回，投躯岂全生！如何舞干戚，一使有苗平？（《古风》第三十四）

这里所记的事件是：天宝九载（750），南诏国王阁罗凤为云南太守所辱，并被诬告，被迫起兵反抗。唐朝的统治者两次派兵南征，伤亡达十余万人，这是当时伤亡最惨重的战争。当统治者大举募兵时，人民都"莫肯应募，杨国忠遣御史分道捕人，连枷送诣军所……于是行者愁怨，父母妻子送之，所在哭声震野。"（《资治通鉴》卷二百十六）李白在诗里所表现的，不是对被征发的士兵及其家长的一般的同情，而是感同身受的痛苦。在"泣尽继以血，心摧两无声"这样的诗句里，其实也包含着李白自己的血泪和心碎肠裂。

李白诗歌的第三个重要内容是对自然——自我的外化——的热爱。

李白对自然的热爱体现在他的许多写景诗里。这些诗篇同时也打着诗人

性格的鲜明烙印。

李白所热爱和歌颂的，往往是高峻和奇特的山峦，广大的、怒龙似的飞驰的江河，以及笼罩着某种神话气氛的奇异境界。当然，他也写过幽美恬静的风景诗，但是最有代表性的乃是描写这类瑰奇景色的诗篇；它们表达出他在直观自然时的深刻感受。诗篇里的一草一木、一山一水，都经过诗人感情的锤炼，凝结着他的追求自由、不顾一切地冲破束缚的精神，具有一种雄伟的气势，从侧面显示出他对那些狭隘的、"拘挛而守常"的生活的厌倦和憎恶，渗透着行动的渴望。

《蜀道难》是李白在这方面的最著名的诗篇。

> 噫吁嚱，危乎高哉！蜀道之难，难于上青天！蚕丛及鱼凫，开国何茫然。尔来四万八千岁，不与秦塞通人烟。西当太白有鸟道，可以横绝峨眉巅。地崩山摧壮士死，然后天梯石栈相钩连。上有六龙回日之高标，下有冲波逆折之回川。黄鹤之飞尚不得过，猿猱欲度愁攀援。青泥何盘盘，百步九折萦岩峦。扪参历井仰胁息，以手抚膺坐长叹。问君西游何时还？畏途巉岩不可攀。但见悲鸟号古木，雄飞雌从绕林间。又闻子规啼夜月，愁空山。蜀道之难，难于上青天，使人听此凋朱颜！连峰去天不盈尺，枯松倒挂倚绝壁。飞湍瀑流争喧豗，砯崖转石万壑雷。其险也若此，嗟尔远道之人，胡为乎来哉？……（《蜀道难》）

这首诗所写的蜀道，确实非常险峻，但它却不使人畏缩，而是使人产生一种要想身历其境的冲动、攀缘登临的渴望。这是因为诗人自己并没有被它所吓倒。他在问"嗟尔远道之人，胡为乎来哉"的时候，给人的感觉是他已经越过了这些险境，正在自豪地向别人提问。因此，诗里所写的这一切，是作为已经被克服的东西而出现的。越是写得高峻艰险，诗篇本身也就越显得气势磅礴，越具有一种挑战的意味。这就使《蜀道难》不仅成为李白诗中写自然景色最为优秀、最具代表性的一篇，而且也是中国文学史上无可比拟的杰构。

这一类的景色描写，在李白的其他诗篇里也经常可以看到，例如，"洪河凌竞不可以径度，冰龙鳞兮难容舠。邈仙山之峻极兮，闻天籁之嘈嘈。霜厓缟皓以合沓兮，若长风扇海，涌沧溟之波涛。玄猿绿罴，舔舕崟岌，危柯振石，骇胆慄魄，群呼而相号。峰峥嵘以路绝，挂星辰于岩嶅。"（《鸣皋歌送岑征君》）"西岳峥嵘何壮哉！黄河如丝天际来。黄河万里触山动，盘涡毂转秦地雷"，"巨灵咆哮擘两山，洪波喷流射东海。三峰却立如欲摧，翠崖丹谷高掌开。"（《西岳云台歌送丹丘子》）所有这些，都具有一种激动人心的力量；也都是在他以前的文

学作品中所没有出现过的境界。

李白在中国文学史上的地位

李白在中国文学史上具有崇高的地位。这是因为，他的诗歌的上述独一无二的内容是通过与此相配的完美的形式而表现出来的，从而具有高度的美感。

大致说来，感情的强烈和想像的丰富是他作品中最为重要的因素。由于感情的强烈，他往往依据感情的发展来决定结构。由于想像的丰富，他能把许多互不相关的事物组织在一起以表现其强烈的感情。以《梁甫吟》来说，作品的前半部分已经写了吕望和郦食其，赞扬了他们巨大的功绩，而且还以“狂客落魄尚如此，何况壮士当群雄”这样的诗句表明自己远比吕望、郦食其伟大。但是到了作品的下半部分，却又出现了“力排南山三壮士，齐相杀之费二桃。吴楚弄兵无剧孟，亚夫咍尔为徒劳”这样的诗句，那也是用来比拟自己的，而晏婴与剧孟决不比吕望和郦食其的成就更大。放在这里，似乎是一种累赘。但在这四句以前，诗人写了一句“世人轻我等鸿毛”，而这一句是为了表现他的处境和愤慨所必需的。既有此句，他自非反击不可；而出于反击目的的这四句自也不能或缺了。同时，由于在这些诗句里都体现出诗人感情的激烈的跃动，读者的感情同样随之起伏，如没有诸如此类的诗句出现，读者也会感到不满足。总之，通过《梁甫吟》，我们可以充分看到感情在李白诗中的巨大作用。另一方面，李白在这首诗里用了十几个典故①，再加上帝旁玉女、阍者震怒等在典故基础上的虚构，使全诗瑰丽多彩，并能充分表现自己的感情。这固然有赖于他的丰富的想像力，同时也有赖于他所掌握的丰富的材料。所以，李白之成为伟大诗人，当然离不开他的天赋，但也离不开才学。

正因如此，李白长诗中的形象往往既有现实的成分，也有夸张的、虚构的成分。虚实结合，使之能充分表现强烈的感情。《梁甫吟》是如此，《江夏赠韦南陵冰》、《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》、《书情题蔡舍人雄》等无不如此。与此相应，诗篇中的感情不但喷薄欲出，而且激烈多变。例如他的《行路难》其一，开头四句主要写其“心茫然”的情景，接下来的“欲渡黄河冰塞川，将登太行雪满山”两句却突然转为悲愤，调子也变为激昂。再下

① 除吕望、郦食其、晏婴、剧孟外，还有杞人忧天、猰貐、驺虞、飞猱、雕虎、焦原、张公龙泉、阊阖等。

一句“闲来垂钓碧溪上”，一变而为悠闲、恬静，紧接着的“忽复乘舟梦日边”①，又显出对事业的渴望和信心。感情在瞬息之间就经历多种变化，鲜明地表现出了他内心的冲突。

上述的这一切，可说是李白的创造。有的虽在原则上已为其前辈作家使用过，但李白又作了重大的发展。如形象的虚实结合，屈原就曾运用过。但屈原的形象偏于虚，现实的矛盾斗争转化成了象征性的矛盾斗争；李白的形象却植根在确切的现实土壤中，虚的部分是作为对实的部分的强化而出现的，因而其冲击力也就更大。虽然从实际情况来说，屈原与当时的政治现实冲突恐怕更为剧烈。

李白由于感情丰富，兴趣广泛，他的诗歌也就风格多样，各体皆备。上引诸诗，虽多情绪激动，富于气势，但其作品中也有《自遣》诗“对酒不觉暝，落花盈我衣。醉起步溪月，鸟还人亦稀”的恬淡、宁静，《静夜思》“床前看月光，疑是地上霜。举头望山月，低头思故乡”②的自然、朴素，而且都富于魅力。至就体裁来说，七言歌行固然最为擅长，但五律、五绝以及七绝，也都佳作纷呈。其余各体在上面都已引及，今再引五律一首如下：

> 青山横北郭，白水绕东城。此地一为别，孤蓬万里征。浮云游子意，落日故人情。挥手自兹去，萧萧班马鸣。（《送友人》）

在语言之外，含有无限深情。“浮云”一联，尤为警策。意谓游子之意虽如浮云无定，故人之情却似落日——落了仍升。仅此一首，即可见其律诗的功力。在李白之前，我国诗人中还没有人能这样兼工多种体制的。李白之后，也只杜甫一人。

李白藉以在文学史上建立崇高地位的上述成就的取得，其原因是多方面的；除了个人的天才以外，以下两点必须给以特别的注意。

首先，是自我意识的昂扬。李白诗歌的对生活的热情、对人的关心和对自然——自我的外化——的热爱，洋溢在诗中的强烈的感情，无不是自我意识昂扬的结果。至于其想像力的丰富，也必须以挣脱心灵的束缚为前提，从而在根本上仍离不开自我意识的扩张。他的这种特色的形成，一方面是历史发展的产物。从嵇康的发现“性有所不堪，真不可强”（《与山巨源绝交书》），左思的渴

---

① 相传伊尹在将受汤的聘请时，曾梦见自己乘舟在日月旁经过。

② 此诗文字据《四部丛刊》影明本《分类补注李太白诗》。据日本森濑壽三教授考证，宋本《李太白文集》、宋刊《乐府诗集》、洪迈《万首唐人绝句》嘉靖本（现存此书的最早刊本）所收此诗均与此同；作“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡”者为明代后期人所改。见其所著《唐诗新考》第二章第一、二节，关西大学出版部，平成十年。

望实现个人抱负和坚持自我尊严①，陶渊明的高唱“违己讵非迷”（《饮酒》之九），直到王绩的否定“礼乐囚姬旦，诗书缚孔丘”（《赠程处士》），张九龄的声言“草木有本性，何求美人折”（《感遇》之一），这些都在不同程度上体现了自我意识的觉醒，也说明了自魏晋到唐玄宗时期都存在着此种历史要求。李白正是这一传统的继承者。但另一方面，李白的自我意识更为高昂，更具有冲击力，这除了社会发展的因素之外，与李白的家庭出身及其从小所受的教育当也存在着联系。就这一点说，陈寅恪先生关于李白家世的考证对我们理解李白诗歌特色的成因是很有帮助的。

其次，是对于其以前的长期积累的创作经验的继承和发展。无论是创作原则还是具体的诗句，李白对前人的经验多所吸取，但绝非因袭，而是创造性地加以运用。以创作原则而言，如其形象的虚实结合，就是对屈原作品中已经出现过的这一原则的重大发展（说已见前）。至就具体诗句论，其例子更不胜枚举。如李白《战城南》的“野战格斗死，败马号鸣向天悲。乌鸢啄人肠，衔飞上挂枯树枝”，其前两句显然本于汉乐府《战城南》的“枭骑战斗死，驽马徘徊鸣”，后两句则自该诗的“野死不葬乌可食”演化而来，但李白的这些诗句远比汉乐府《战城南》的惊心动魄。又如其《淮南卧病书怀寄蜀中赵征君蕤》的“吴会一浮云，飘如远行客”，也源于《古诗》十九首中“青青陵上柏”一诗中的“人生天地间，忽如远行客”，但《古诗》的“忽如”句是象征人生的短促，李诗的“飘如”句则是形容“远行客”的行踪无定，身不由己，犹如浮云的随风飘荡（“飘如”作“飘然”解）。句子的形式类似，而意义迥别。总之，李白广泛地、创造性地吸取了前人的经验，作为自己的营养，这也是其诗歌获得辉煌成就的重要原因之一。大致说来，李白于魏晋南北朝文学，获益更多。他虽然对建安以后的绮丽之风感到不满②，但却吸收了六朝文学的清新、俊逸，正如杜甫评李白诗所说的：“清新庾开府，俊逸鲍参军。”（《春日忆李白》）六朝文学对美的追求，也对他产生了深刻影响。他集子中提到谢灵运和谢朓的诗句有数十处，好些诗中都直接引用了二谢的诗句，如“山水含清晖”、“朔风吹飞雨”、“澄江静如练”等，这些诗句都深具美感，从中也可看出李白吸取六朝文学经验的重点所在。

正因李白在诗歌创作方面具有如此巨大的成就，他在生前就很受推崇，杜甫誉之为“白也诗无敌，飘然思不群”（《春日忆李白》）。到了唐代中、后期，他

---

① 左思诗的“铅刀贵一割，梦想骋良图。左眄澄江湘，右盼定羌胡。功成不受赏，长揖归田庐”（《咏史诗》之一），“功成耻受赏，高节卓不群。……连玺曜前庭，比之犹浮云”等句子，均是这种思想的体现。

② 李白《古风》其一：“自从建安来，绮丽不足珍。”恐应理解为建安以后文学中的绮丽之风不足珍，并非说建安以后的文学全都“绮丽”而“不足珍”。

与杜甫更成为诗坛的两面旗帜，韩愈谓之“李杜文章在，光焰万丈长”(《调张籍》)，李商隐也说“李杜操持事略齐，三才万象共端倪”(《漫成》)。白居易、元稹虽因强调“风雅比兴”，对李白有所不满，但白居易在《读李杜诗集因题卷后》中仍并赞两人为“吟咏留千古，声名动四夷”。足见其在唐代影响的深远。如果联系唐代中、后期的诗歌演进来考察，那么，唐代中后期诗歌纵情倾向的发展、想像的瑰奇、对美的追求，均与李白一脉相承；诗歌意象的向主观化倾斜，也与王维、李白有关(均见本书第四编《概说》)。倘就中国整个文学的演变而论，那么，后来的词、曲乃至小说的成就的取得，也以纵情倾向的进一步强化、对美的不倦追求为主因之一。宋代王安石曾说李白“识见污下”，因为他的诗“十句九句言妇人耳”(释惠洪《冷斋夜话》卷五)，这并非事实，因为李白诗中“言妇人”的远没有那么多；但后来文学作品中写女性和爱情的内容愈益扩大和深入，也确是纵情倾向加强的结果。自然，我们不能把这一切归因于李白个人。如上所述，李白的诗歌既是其个人的产物，但其自我意识的昂扬、感情的强烈等等，均是历史潮流的体现；而其以后的文学的发展，也离不开历史的趋势。所以，确切地说，李白诗歌实是我国文学演化过程中承先启后的一座突出的里程碑。至于李白作品对后来诗歌的具体影响(例如其气势对韩愈诗的影响)，限于本书的性质和篇幅，这里就不再介绍了。

第六节 高适与岑参

被视为安史之乱以前的重要诗人的，还有年岁接近李白的高适与小于李白的岑参。两人均以边塞诗著称。但王昌龄等人的边塞诗的成就，偏重于抒情；高、岑的边塞诗的名篇，则尤在于叙事。前面我们已经介绍了王昌龄等一批擅写边塞诗的作家及其作品，这里我们要讲一下唐诗发展到玄宗后期涌现出来的两位也是以擅写边塞题材诗歌著名的诗人——高适与岑参。

高 适

高适(约700—765)，字达夫，渤海蓨县(今河北景县)人。生性落拓，不拘小节，早年有相当长一段时期浪游于梁、宋(今河南开封、商丘)一带，传说他甚至靠当乞丐为生。他的理想是做官，二十岁时即赴长安寻求机会，未获成功；至年届不惑，犹苦读不辍，希冀有出头之日。后来他终于靠了宋州刺史张九皋的荐举，中“有道科”，而结果也不过只当上了一个官阶甚低的封丘县尉。到河

西节度使哥舒翰分守边塞时，他便离开封丘，入哥舒翰幕任记室参军。安史之乱爆发后，他屡有建言，因被提拔为谏议大夫，节度淮南。最后官终散骑常侍，且封渤海县侯。有《高常侍集》。

高适一生，前半生潦倒贫困，后半生官运亨通，史并有“有唐以来，诗人之达者，唯适而已”（《旧唐书》语）的话。然而从高适的文学成就看，他诗歌创作中的大部分为世所传诵之作，大都写于安史之乱前其官职不高甚至是一无官位时。因此尽管高适就其生活年代而言是一位兼跨玄宗、肃宗、代宗三个阶段的人物，但从文学地位来看，他实是一位玄宗时代的诗人。

高适的早期诗作中，流传甚广的是绝句《别董大》二首的第一首：

> 千里黄云白日曛，北风吹雁雪纷纷。莫愁前路无知己，天下谁人不识君！

根据同题第二首“六翮飘飖私自怜，一离京洛十余年。丈夫贫贱应未足，今日相逢无酒钱”诸语，可推见两诗当作于高适个人生活尚颇潦倒时。然而由上引的第二首看，高适虽身居困境，而其内心仍充满了一股不甘堕落的豪气。诗以黄云白日和漫天大雪开场，先渲染出一种对个人精神上造成沉重的压抑感的自然氛围，然后笔锋一转，用颇为昂扬的语调，充满信心地安慰朋友：您根本不用担心我们离别之后您就不再有知己相伴前程，天下人谁会不认识您！这里诗人既是在给予好友以实际的慰藉，同时也是在为自己的人生旅途点一盏自信的明灯。而作者自处逆境仍能写这样的诗，虽说主要是由于个人性格豁达所致，但“盛唐”这一特殊的时代能给意欲有所成就的人以充分的自信心与最大限度的成功机会，恐怕也是一个不可忽视的原因。

高适在其文学创作进入成熟阶段时写就的作品，最著名的是七言歌行体的长诗《燕歌行》：

> 汉家烟尘在东北，汉将辞家破残贼。男儿本自重横行，天子非常赐颜色。摐金伐鼓下榆关，旌旆逶迤碣石间。校尉羽书飞瀚海，单于猎火照狼山。山川萧条极边土，胡骑凭陵杂风雨。战士军前半死生，美人帐下犹歌舞！大漠穷秋塞草腓，孤城落日斗兵稀。身当恩遇常轻敌，力尽关山未解围。铁衣远戍辛勤久，玉箸应啼别离后。少妇城南欲断肠，征人蓟北空回首。边庭飘飖那可度，绝域苍茫无所有！杀气三时作阵云，寒声一夜传刁斗。相看白刃血纷纷，死节从来岂顾勋？君不见沙场征战苦，至今犹忆李将军！

此诗题下有序，曰：“开元二十六年，客有从元戎出塞而还者，作《燕歌行》以示，适感征戍之事，因而和焉。”开元二十六年当公元738年，时高适三十九岁。从

诗序看，该诗是和人同题之作；而由整首诗论，则它显然已经突破了早期边塞诗比较单纯地吟咏战事或因从军而起的闺怨的格式，而具有一种集中、深入地表现边塞战争的实质及其给予整个社会的深刻影响的特征。就构思而言，诗歌下半段中插入跨越空间的征夫怨妇相互思念的揪心场面，明显受到了南北朝后期王褒《燕歌行》的影响，但"少妇城南欲断肠，征人蓟北空回首"，显然比王褒诗中"属国小妇犹年少，羽林轻骑数征行"数语更为凝练动人。而从诗的形式看，中间不时以对偶的句式表现题旨，使七古歌行因有近体诗的些许特征而表现力更为丰富，也为开拓诗境作了十分有益的尝试。其中像"战士军前半死生，美人帐下犹歌舞"一联，不仅形式对偶，而且意旨尖锐对立，深刻地表达了对战争中将帅之间苦乐有天壤之别的反常情形的愤慨，从而也将诗的情绪表现推到了高潮，使全诗具有一种跌宕起伏的质感。

与《燕歌行》相比，艺术上更为成熟的诗作，是高适于天宝八载至十二载(749—753)任封丘县尉的数年间所写的《封丘县》：

> 我本渔樵孟诸野，一生自是悠悠者。乍可狂歌草泽中，宁堪作吏风尘下！只言小邑无所为，公门百事皆有期。拜迎官长心欲碎，鞭挞黎庶令人悲。归来向家问妻子，举家尽笑今如此。生事应须南亩田，世情付与东流水。梦想旧山安在哉？为衔君命日迟回。乃知梅福徒为尔，转忆陶潜归去来。

此诗以对照的方式，口语化的文字，写出了诗人对进入仕途的懊悔，对官场的不满，以及个人身处官场的痛苦，和意欲归隐又不知归于何处的迷茫。诗中洋溢着一份真性情，流露了一股耿介之气，显现了个性与传统意识、个人要求与社会政治的无可避免的冲突。而为了表现这种冲突给予诗人内心的沉重压力，全诗又采用了隔两句即有一联对偶，散偶相间，而对偶之联必有重点表现冲突的文辞的形式。像"乍可狂歌草泽中，宁堪作吏风尘下"和"拜迎官长心欲碎，鞭挞黎庶令人悲"两联，音节铿锵，前者抒发个人不羁的个性与作吏小县的水火不容，后者兼涉个人与百姓跟官场的对立，而吟出了具有人道主义精神的内心独白，均在诗中起到了彰显题旨的作用。对偶的形式，在本诗中无疑是被诗人运用得比《燕歌行》更娴熟因而效果也更好了。

在另外一些七言古诗中，高适则有意不用其所擅长的对偶，并且还夹杂了一些重复出现的字词，以相对拗口的方式表现诗境的古拙。像《送别》：

> 昨夜离心正郁陶，三更白露西风高。萤飞木落何淅沥，此时梦见西归客。曙钟寥亮三四声，东邻嘶马使人惊。揽衣出户一相送，唯见归云纵复横。

诗中虽然出现像“三”、“西”两字比较拗口式的重复现象，但整首诗的意境浑然苍老。尤其是诗末数语，写诗人披衣起身，欲送归客，而出门一望，所见的仅有飘然于天边的归云，此情此景，自然引读者起无尽的遐想。

高适的律诗现存不多，但也不乏形神兼备，尽显“盛唐”风采之作。如《同群公登濮阳圣佛寺阁》：

落日登临处，悠然意不穷。佛因初地识，人觉四天空。来雁清霜后，孤帆远树中。徘徊伤寓目，萧索对寒风。

诗中虽也流露出高适诗特有的人生沧桑感，而全诗文辞清幽，旨意悠远，与其边塞诗相比显然又是别一种风致。至其绝句佳作，除前引《别董大》第二首外，写得更为出色的是《塞上听吹笛》：

雪净胡天牧马还，月明羌笛戍楼间。借问梅花何处落，风吹一夜满关山。

同样以边塞为题材，与《燕歌行》相比，虽然篇幅有小大之别，而意境开阔，感情深厚，则一如前作。同时诗人又充分发挥了小诗的特长，于风格淳厚之外，以风吹梅花落何处的自问自答形式，为全诗加上了些许飘逸。

岑　参

岑参（约715—770），江陵（今属湖北）人。天宝三年（744）登进士第后，曾在安西节度使高仙芝幕中掌书记。至天宝末年，又摄监察御史，充安西、北庭节度判官。安史之乱爆发后，任右补阙。历虢州长史，官至嘉州刺史，世因称之为“岑嘉州”。有《岑嘉州集》。

在文学史上，岑参向与高适被并称为“高岑”，因其皆为玄宗后期边塞诗的代表性作家。与高适相比，岑参由于曾两度出塞，“累佐戎幕，往来鞍马烽尘间十余载”（《唐才子传》语），因此他的边塞诗不仅比玄宗前期的同类作品更多实际生活体验的表述，而且较高适的边塞诗也更为切实并富于个人情感。他不再以一个外来的旅行者的眼光去看待塞上风光，而是以一个生活于其中的边塞人的心态去记录、表现自然万物与人在绝塞风尘中的种种情状。因此他笔下的边关大漠，时常显现出常人不易目见的奇丽；而他所描绘的军旅生活，也多了一份常人难以想像的艰辛：

君不见走马川行雪海边，平沙莽莽黄入天。轮台九月风夜吼，一川碎石大如斗，随风满地石乱走。匈奴草黄马正肥，金山西见烟尘飞，汉家大

将西出师。将军金甲夜不脱，半夜军行戈相拨，风头如刀面如割。马毛带雪汗气蒸，五花连钱旋作冰，幕中草檄砚水凝。虏骑闻之应胆慑，料知短兵不敢接，车师西门伫献捷。

在这首题为《走马川行奉送封大夫出师西征》的歌行体诗中，给人以深刻印象的，首先是边关秋夜风沙漫天、碎石乱走之景的惊心动魄，其次是行军途中将士、幕僚乃至军马的种种困苦。全诗采用了基本上是三句一断一转韵的比较奇崛的形式，来表现这些不同寻常的画面，其中的相当一部分押韵尾字都用了动词；而如"吼"、"走"、"拨"、"割"等则更是神形兼备，凸现了本诗实录塞外征战之艰苦的题旨。又如同类题材的《白雪歌送武判官归京》：

北风卷地白草折，胡天八月即飞雪。忽如一夜春风来，千树万树梨花开。散入珠帘湿罗幕，狐裘不暖锦衾薄。将军角弓不得控，都护铁衣冷难着。瀚海阑干百尺冰，愁云惨淡万里凝。中军置酒饮归客，胡琴琵琶与羌笛。纷纷暮雪下辕门，风掣红旗冻不翻。轮台东门送君去，去时雪满天山路。山回路转不见君，雪上空留马行处。

此诗与上引《走马川行奉送封大夫出师西征》同样写到了军旅生活的艰辛。但在表现这种艰辛的过程中，又透露出一股边关将士的豪情，和惜别曾经共患难的同道时的无限惆怅。诗中最成功的地方，是以雪为串引，处处有雪，而又处处不仅是写雪。像"忽如一夜春风来，千树万树梨花开"，自是想像奇瑰，因成千古名句。而"愁云惨淡万里凝"，更是境象凝练，融入了诗人的意绪与创造力。至"风掣红旗冻不翻"，则显然由唐初诗人虞世南《出塞》诗中"霜旗冻不翻"衍化而来，但着一"掣"字，又显现了虞诗所未有的力度。

岑参的边塞诗中，有一部分作品以抒写个人感受为主。这部分诗大都真情流露，与一般边塞题材作品中所常见的豪情充溢之态略有不同。如《凉州馆中与诸判官夜集》：

弯弯月出挂城头，城头月出照凉州。凉州七里十万家，胡人半解弹琵琶。琵琶一曲肠堪断，风萧萧兮夜漫漫。河西幕中多故人，故人别来三五春。花楼门前见秋草，岂能贫贱相看老。一生大笑能几回，斗酒相逢须醉倒。

诗借琵琶曲调引人愁思的景象，叙写了长期身处塞外的中层官僚借酒浇愁的无奈与自嘲，语言朴素而句式流畅，诸多心事，娓娓道来，而终不能道尽，遂以建议一醉方休作结，很自然地引出了人生欢愉时短、苦闷日长的感伤题旨。另一首题为《日没贺延碛作》的绝句，则质直而引人深思：

沙上见日出，沙上见日没。悔向万里来，功名是何物？

四句二十字的小诗，即有两句文字仅一字之差，但这种重复却恰好生动地传摹出塞外生活的枯燥单调。因此而来的下两句，则写尽了为寻求建功立业机会而来到大漠的文士面对实际的困惑。对这种困惑加以真切的表露，反映出唐诗发展至玄宗后期，一向以讴歌大漠壮美、表现塞上健儿豪情为主的边塞诗，也开始出现怀疑功利性目标的价值，更真切地表达个人实际感受与复杂的人性品质的趋向。

岑参年辈晚于高适，当他从嘉州刺史任上罢官后客死于成都旅舍时，已是代宗的大历年间。因此他的诗歌创作既具有玄宗时期唐诗的特征，也带有肃、代二宗时期诗的风貌。就这点而言，如果说在高适诗中出现像诸如“舞换临津树，歌饶向迥风”之类的意象十分凝练的诗句还多少带点偶然性，那么岑参诗里不断呈现如下一类构思奇巧的意象与联语，则应当说是一种时代的必然结果：

溪月冷深殿，江云拥回廊。（《闻崔十二侍御灌口夜宿报恩寺》）
峨眉山月落，蝉鬓野云愁。（《骊姬墓下作》）
演漾怨楚云，虚徐韵秋烟。（《秋夕听罗山人弹三峡流泉》）
砌冷虫喧坐，帘疏月到床。（《赵少尹南亭送郑侍御归东台》）

这些诗句中大都没有转折性或铺垫性的文字，用语十分凝练；而其组织文字的关键，又均非自然的逻辑，而是诗人的眼界与思绪，这正是后来唐代中叶诗人结构诗语时最常用的手法。至如同样是边塞诗作，像《岁暮碛外寄元㧑》：

西风传戍鼓，南望见前军。沙碛人愁月，山城犬吠云。别家逢逼岁，出塞独离群。发到阳关白，书今远报君。

表现塞外的苍凉与诗人内心的孤独感，而使两者巧妙地融合，创造出如“发到阳关白”那样意蕴深长的句子，从精神上说，其实也是中唐式的。而七绝《山房春事》二首之二：“梁园日暮乱飞鸦，极目萧条三两家。庭树不知人死尽，春来还发旧时花。”将庭树拟人化，以其时至春季花朵依旧开放的胜景，反衬因战争而造成的“人死尽”的惨况，对比强烈，意旨沉痛，其中已几乎看不到开元、天宝年间唐诗的昂扬姿态，而更接近杜甫在中唐时期的诗歌风貌了。